UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380230 3

Fra Filippos Selbstbildnis
Aus der Krönung von Sant' Ambrogio. Florenz, Akademie

FRA FILIPPO LIPPI

VON

HENRIETTE MENDELSOHN

MIT 44 ABBILDUNGEN

IM VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN MCMIX

LIBRARY
DEC 16 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von
Oscar Brandstetter
in Leipzig

ND
623
L7M37

VORWORT

Der Norden Europas steht durch seine eigene künstlerische Entwicklung der aufblühenden italienischen Renaissance näher als der erblühten. Wir alle sind im Innern versteckte Präraffaeliten, und ein Prophet klassischer Kunst wird mit dem Geschmack an den Primitiven rechnen müssen; schon Wölfflin hat in seiner Einleitung zur „klassischen Kunst" auf dies Phänomen hingewiesen. Das Quattrocento ist in seinem ersten Verlauf noch von Herzen gotisch gesinnt, und die Beziehungen zum Norden sind noch deutlich. Erst im Cinquecento stellt der Italiener sich ganz auf seine eigenen Füße, wenn nicht auf die der Antike. Die Zierlichkeit Botticellischer Bewegungen, der wogende Linienreiz seiner Figuren mutet wie ein Nachklang französischer, mittelalterlicher Miniaturen an und nicht wie eine Vorahnung raffaelischer Klassizität. Diesen Zusammenhang hat denn der Norden auch dankbar empfunden und dem Meister eine unbegrenzte Verehrung und mehrere umfangreiche Monographien gewidmet. Die schwellende Rhythmik des großen Linienkünstlers, aus dem noch heute die dekorative Kunst ihre Anregungen schöpft, scheint die helle Stimme des eigentlichen Malers dieser Übergangsepoche übertönt zu haben.

Seit Crowe und Cavalcaselle in ihrer zweiten Auflage Fra Filippo in einem umfangreichen Kapitel behandelt haben, hat kein Gelehrter dem Meister eine größere wissenschaftliche Arbeit gewidmet.

Supino hat in einem kleinen, dankenswerten Bändchen einige neue archivalische Forschungen gebracht. Die englische Biographie von Strutt verdient nicht einmal als populäres Werk Erwähnung. Und doch muß nicht nur der Spezialforscher italienischer Kunstgeschichte, sondern jeder, der sich mit entwicklungsgeschichtlichen Problemen beschäftigt, vor Fra Filippos Werk eine längere Rast machen. Das Wort „Entwicklung" ist hier im weitesten Sinne gebraucht; aus der Raupe entwickelt sich der Schmetterling, aus der Rose — die Hagebutte. Vor dem klaren Blick des Forschers erscheint Fra Filippo als einer jener interessanten Übergangsmeister, in dem sich zwei Epochen berühren: die Gotik sitzt noch am gedeckten Tisch, während die Renaissance zur Türe hereinstürmt.

Interessiert das Problem den Forscher, so erwärmt die Gesinnung des Malers den Liebhaber. Der freundliche bürgerliche Zug, der Fra Filippo anhaftet, macht ihn noch heut zum Liebling des reisendes Kunstfreundes, dem der Meister in seinem Empfinden näher steht, als das pathetische Wesen des Cinquecentos. Sein Farbenreiz aber und seine feinen Beleuchtungen sind das Entzücken des modernen Malerauges.

Will man das Buch über Fra Filippo schreiben, hat man ein breites Publikum; ein solches habe ich auch in der Anlage desselben berücksichtigt. Um das Buch zugleich lesbar und übersichtlich zu machen, wählte ich den Weg vom Allgemeinen in das Besondere. Die Anfangskapitel „Kunst und Künstler" und „Leben und Mensch" nehmen die Resultate der Forschung zusammen und geben das Gesamtbild von Lippis Kunst und Leben im Rahmen seiner Zeit. Bei der Einzelbetrachtung der Werke sind wiederum die wichtigsten und sicher datierten Stücke jeder einzelnen Epoche vorausgestellt, so daß hier dem Forscher die Nachprüfung der Resultate, dem Kunstfreund das Überschlagen minderwertiger Werke erleichtert wird. Alles beschwerende Material, nicht nur Literaturnachweise

und längere Belege, sondern auch ein Teil unbegründeter Behauptungen und ihre Widerlegung sind in der Form von Anmerkungen aus dem Text geschieden. Ein Gebäude hebt sich klarer ab, wenn man den Bauschutt unauffällig beiseite schafft.

Allen Instituten und Privatpersonen, die mir bei dem Entstehen dieses Buches hilfreich zur Seite gestanden haben, meinen warmen Dank! Insbesondre danke ich Gronau, der stets bereitwillig mit der tätigen Hilfe des Gelehrten die liebevolle Teilnahme eines Freundes vereinte.

Berlin, August 1909.

Henriette Mendelsohn.

KUNST UND KÜNSTLER

Im Sinne Jakob Burckhardts[1] ist Fra Filippo kaum eine „historische Größe", nicht einer jener „Unersetzlichen", ohne den die Welt uns unvollständig erschiene. Er gehört eher zu jenen trefflichen Meistern zweiten Grades, die das als Stil festhalten, was jene Einzigen der Welt als freie Schöpfung schenkten. Er zählt nicht zu den Titanen in der Kunstgeschichte, die Felsen verrücken und den Strom der Entwicklung in ein neues Bett zwingen; er ist ein Talent, das verschlossene Pforten öffnet, um Luft und Licht eindringen zu lassen. Ein Lichtbringer ist er vor allen gewesen! Wenn er in der einzelnen Beobachtung auch hinter seinen nordischen Zeitgenossen zurückbleibt, unter den Künstlern Toskanas ist er der erste, der die Bedeutung des Sonnenlichtes als malerisches Element erkennt. Er ist der einzige unter ihnen, der an die schüchternen Versuche des Trecentos zu einer Luftperspektive der Figuren nicht nur anknüpft, sondern die Entwicklung eine ungeheure Strecke Weges weiter reißt. Die Maler mit dem Formgefühl des Bildhauers und die Linienkünstler sind ihm nicht gefolgt. Vieles, was Fra Filippo angebahnt hat, hat sich nicht weiter entfaltet. Erst durch Lionardo kommt das Malerische wieder zu Wort, aber in einem andern Dialekte: Lionardo geht nicht vom Lichte, sondern von der Dämmerung aus.

Nicht nur in der malerischen Anschauung, sondern auch in der Wahl des Stoffes berührt sich Fra Filippo mit seinen niederländischen Zeitgenossen. Das Gefühl für die Natur hatte schon das Trecento; aber von der Landschaft der Heimat wagt erst das folgende Jahrhundert ein Abbild zu geben. Jan von Eyk bringt Stadtansichten von Lüttich,[2] — Lippi zeigt die bewachsenen Abhänge von Fiesole.[3] Fra Filippo ist der einzige Quattrocentist, der das Waldinnere gemalt hat mit seinen grünen Schatten und seinen glitzernden Lichtern. Er steht nicht nur vereinzelt unter den Malern seiner Zeit und seines Landes, sondern er eilt mit Riesenschritten der Gesamtentwicklung der Landschaftsmalerei voraus. Wieder ist es erst Lionardo, der seine Madonna in die kühlen Felsen einer Waldes-

schlucht setzt, und erst Altdorfer und Gerhard David wissen im Norden die Heimlichkeit des Waldes zu schildern.

Aber Fra Filippo ist nicht nur der Maler, sondern auch der Dichter seiner Stoffe. Nicht mit jenen darf er sich messen, die als Riesenmarksteine am Eingange der Renaissance stehen. Ihm fehlt die dramatische Schärfe des Donatello und die ruhige Würde des Masaccio: aber in dem Karmeliter hat das Zeitalter seinen liebenswürdigsten Erzähler gefunden. Die unscheinbaren Fäden des Genres, die das Trecento noch ganz verstohlen anspinnt, Fra Filippo nimmt sie auf und flicht daraus köstliche Episoden im Hintergrunde seiner Bilder (Anbetung der Könige; Richmond, Cook), oder er webt daraus eine Legende mit der überzeugenden Deutlichkeit des täglichen Lebens.

Die Ausbildung der Beleuchtungsprobleme und der freundliche kleinbürgerliche Zug, der Lippis Bildern anhaftet, rücken ihn näher an die germanische Kunst als seine italienischen Zeitgenossen. An nordische Eigenart gemahnt er durch den geringen Einschlag antiker Formensprache bis zur Höhe seiner Entwicklung, ja selbst durch eine Schwäche: die Überfüllung seiner Bilder. Ist alles dies nur ein Nachklang der Gotik? Oder hat hier eine unmittelbare Berührung mit dem Norden stattgefunden?

Eine ältere Gewöhnung betrachtet das 15. Jahrhundert in der Kunstgeschichte noch abgesondert von dem Ausgang des 14. Jahrhunderts. In der Kulturgeschichte haben wir uns nach dem Vorgange Jakob Burckhardts [4] längst geschult, die vielen Verbindungsfäden zu erkennen, die das 14. Jahrhundert in das darauffolgende hinüberspinnt. Während die Gesamtentwicklung sich allmählich vollzieht, scheint in die bildende Kunst etwas Plötzliches gekommen zu sein. Vor dem Auftauchen eines Brunelleschi, eines Donatello und Masaccio wird Halt gemacht, als sei die Überlieferung zwar nicht abgebrochen, aber meilenweit überholt. Ein neues Menschengeschlecht scheint in der bildenden Kunst auch neue Werte zu prägen. Das ist richtig, wenn man lediglich mit der Entwicklung des künstlerischen Sehens rechnet. Die Schnelligkeit, mit der das Auge plötzlich optische Dinge bewältigt, ist ungeheuer, und die Kluft

zwischen dem letzten Giottisten und Masaccio dünkt einem fast unüberbrückbar. Sobald wir die Kunstgeschichte im Rahmen der Kulturgeschichte sehen, wird das Bild ein anderes; hier umfaßt die Renaissance bereits die letzten Jahrhunderte des Mittelalters, und das 15. Jahrhundert bedeutet nur „ein Reifen der mittelalterlichen Bildung".[5] Der Stoffkreis des kirchlichen Bildes wird nicht bereichert, kaum geändert. Die goldne Legende des Erzbischofs Jacobus a Voragine und die apokryphen Evangelien bilden noch immer die Hauptunterlage. Manche Anregung schöpft die bildende Kunst auch nach wie vor aus den kirchlichen Aufzügen und dem Mysterienspiel. Das profane Bild steht noch immer unter dem geistigen Einfluß Frankreichs. Auf der goldenen Schüssel höfischer Bildung überreicht der Norden dem Süden ein Geschenk: die Romantik. Die Alpen bilden hier nicht die Scheidewand, sondern die Brücke, auf welcher der romantische Gedankenkreis und die Prachtliebe der französischen Höfe nach dem Süden zieht. Schon im 14. Jahrhundert war die Anzahl flandrischer Künstler in Italien bedeutend, die dort ihr heimisches Erzeugnis, die Tapisserie, einführten.[6] Zumal in Oberitalien läßt sich die Verbindung nachweisen; Pisanello ist hier einer der großen Vermittler gewesen: seine Medaillen stehen in enger Beziehung zu der Kunst der Medaillen am Hofe des Herzogs von Berri.[7] Der Zusammenhang läßt sich nicht nur stilistisch, sondern auch archivalisch fassen. Ein Brügger Meister Cone oder Coene, Maler und Architekt Philipps des Kühnen von Burgund, wurde als Leiter des Dombaus nach Mailand gerufen.[8] Einen zweiten Steg bildete im Süden die Herrschaft der Anjou. Die Schilderung des höfischen Treibens, der Tourniere, des Zeremoniells setzt ein gesteigertes Interesse an den kleinen Dingen des Lebens voraus. Die Beobachtung schärft sich; mit dem Studium des täglichen Lebens wird Ernst gemacht. Und so entwickelt sich aus der Romantik scheinbar das Gegenteil — die realistische Ausgestaltung der Stoffe. Ein Geruch von behaglichem Spießbürgertum dringt einem in die Nase: die ersten Spuren des Genres tauchen in der Kunst des Trecento auf.[9] Bei Starninas derben Späßen, die er mitten in eine

Heiligengeschichte einstreut, haben sich die damaligen Florentiner vor Lachen geschüttelt.[10] Es ist derselbe Geschmack für die Komik des täglichen Lebens, der aus den Sonetten eines Pucci wiederhallt.

Die Begeisterung für das griechisch-römische Altertum lag dem Italiener im Blute; „die allgemeine Parteinahme beginnt mit dem 14. Jahrhundert."[11] Der bildenden Kunst ist die Antike selbst das Mittelalter hindurch wohl eine Anregung, nie aber ein Kanon gewesen; während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hält ihr die frische Strömung aus germanischem Norden in der Malerei wenigstens das Gegengewicht. Selbst bei den Architekten, bei denen die Antike viel früher ihre Herrschaft geltend machte, spricht erst 1435 Alberti von der „Ermüdung der alten Formen",[12] und erst 1460 wagt Filarete seine bekannte Verwünschung der Gotik in die Welt zu schleudern.[13]

Noch trug die Erde Italiens jene Schätze der alten Welt, die einen Teil dessen besaß, wonach man rang: eine gereifte Formensprache auf Grund gründlichen Naturstudiums. Begeisterung einer schaffensfreudigen Zeit wird aber zur Nachahmung, zur freien oder sklavischen, je nachdem. So übernimmt das Quattrocento nicht nur manche Einzelform aus der Antike, sondern lehnt sich auch in der Architektur und Skulptur an die Gesamtkomposition an. Die Malerei konnte hier nicht gleichen Schritt halten. Sie wurzelte schon durch ihre technischen Überlieferungen fester im Mittelalter. Auch bezog sie ihre Anregung von dem Altertum nicht unmittelbar aus den antiken Gemälden, sondern durch Vermittlung der Schwesterkünste. So tritt in der Malerei eine scharfe Trennung der Jahrhunderte, durch Übernahme antiker Elemente am wenigsten zutage; hier wirkt die Antike zunächst nur als schmückender Zusatz. Wenn dennoch jetzt der Bildeindruck ein völlig anderer wird, so liegt das an der Ausbildung des künstlerischen Vermögens. Auf der festen Unterlage perspektivischer und anatomischer Kenntnisse verfeinerte sich das Auge des Malers, und im Selbstgefühl seiner Kraft wählt er die schwierigen Stellungen und Verkürzungen, bildet er die Körper so knochig wie möglich, um sein Wissen zu zeigen. Die Welt scheint ihm erst jetzt

ihren vollen Reichtum zu offenbaren; es ist als wäre im 15. Jahrhundert eine neue Flora und eine neue Tierwelt entstanden. Wenn die Madonna im Festgewand einer Florentiner Bürgersfrau gemalt wird, so liegt das nicht an dem weniger frommen Sinn der Zeit,[14] sondern weil sich der Blick für die feinen Bordüren und die prächtigen Schmuckstücke geschärft hatte, und die Technik Freude daran fand, sie nachzubilden. Aus demselben Bedürfnis nach realistischer Treue nimmt der Maler jetzt zerbröckelte Gebäude und abgehauene Baumstümpfe in seine Bilder auf.

Innerhalb zweier Dezennien sind in Florenz ungeheuere Weiten künstlerischer Entwicklung zurückgelegt worden. Mitte der dreißiger Jahre war der Amalgamierungsprozeß vollzogen, und ein Strahl jenes Lichtes, der von der Brancaccikapelle ausging, war selbst in die Werkstätte des kleinsten Malers gedrungen.

Mit offenem Künstlerauge ist Fra Filippo durch seine Heimat geschritten. Er war noch ein Kind, als in der Arnostadt der letzte Hammerschlag Donatellos am heiligen Georg ertönte. Von da ab gab es alljährlich Neues in Florenz zu schauen. Es war eine Zeit der künstlerischen Überraschungen! Aber nicht nur die großen Architekten und Bildhauer erweckten mit dem Meißel neue Formgedanken aus dem Stein, nicht nur von den Wänden in S. Maria del Carmine sollte das neue Jahrhundert sprechen — auch in der Stille der Klöster begann sich der frische Geist zu regen. Wenige Namen hat die Geschichtschreibung uns bewahrt. Unter diesen nimmt der des Kamaldulenser Mönches Lorenzo Monaco einen breiten Raum ein. Er ist der letzte große Vertreter der Giottistenschule, in seinen abschließenden Werken leicht durchtränkt von der nahenden Renaissance. Es ist die erste Hälfte der zwanziger Jahre, wo er unabhängig von den Carminefresken neue Dinge zu sagen weiß.[15] Gleichzeitig ist Fra Angelico mit den Brüdern des heiligen Domenicus aus Cortona nach Florenz zurückgekehrt (1418), und spinnt seinerseits den Faden der Entwicklung weiter. Die halb erschreckt, halb neugierig sich vorbeugende Madonna, der Backfischengel, der naiv seinen Knix machen will (Verkündigung am Reliquiar von Gesù, Cortona), zeigen in dem

lebhaften Gebahren den Einsatz einer intimeren Naturbeobachtung. Vielleicht hat Fra Angelico in Foligno geweilt und hat dort umbrische Einflüsse erfahren.[16]

Der größte damalige Maler Umbriens war aber bestimmt, in die Entwicklungsgeschichte der Florentiner Kunst mächtig einzugreifen. Das Jahr 1423 und die Beendigung des Dreikönigsaltars des Gentile da Fabriano wurde ebenso ausschlaggebend für die Förderung malerischen Sehens und die Ausbildung der Beleuchtungsprobleme, wie für die heitere, prächtige Weltauffassung der heiligen Geschichte. Auf keinen aber hat Gentiles Anbetung leidenschaftlicher eingewirkt, als auf den jungen Lippi. Die Quittung über den empfangenen Eindruck ist die Anbetung der Könige bei Cook (Richmond).

So hat sich Lippis Jugendentwicklung zugleich mit der Jugendentwicklung des Quattrocentos abgespielt. Seine Kindereindrücke hat er wohl von einem der letzten Giottisten empfangen; der Jüngling saugt mit Begierde die Lebensluft des Jahrhunderts. Einen letzten Überrest von dem unsicheren und krausen malerischen Wesen der Gotik hat selbst der Mann sich bewahrt. Die großen Genien haben hier endgültiger mit dem Vorhandenen aufgeräumt als er. Fra Filippo ist aber für den Kunsthistoriker eine jener interessanten Übergangserscheinungen, in denen das ausklingende Mittelalter noch leise nachhallt, während die aufstrebende Renaissance schon hell die Fanfare ertönen läßt.

SEIT die Kunstgeschichte sich mit Fra Filippo beschäftigt,[17] hat sie der Reihe nach fast alle namhaften zeitgenössischen Künstler als seine Lehrer oder als die genannt, deren Einfluß er erfahren habe. Vasaris Erzählung, Fra Filippo habe sich an den Fresken der Carminekapelle begeistert und dort täglich gemeinsam mit anderen Jünglingen gezeichnet,[18] ist wohl in der Auslegung Lanzis zu verstehen: „Fra Filippo ist nicht ein Schüler des Masaccio, sondern der seiner Werke.“[19] Für den Jugendstil des Künstlers hat man sich nach früheren Übergangsmeistern umgesehen und Anklänge

an die zarte Auffassung des Fra Angelico und das helle Inkarnat des Masolino gefunden, während in seiner Reifezeit Donatello, ja selbst Desiderio da Settignano auf ihn eingewirkt haben sollen.[20] Erst in neuester Zeit ist man auf den wichtigen Unterbau gestoßen, den das Trecento für Lippis Kunst gelegt hat. Nichts scheint natürlicher, als den einzigen namhaften Künstler des ausklingenden Trecentos dem jungen anpassungsfähigen Karmelitermönch als Lehrer zuzuteilen: in Lorenzo Monacos Werkstatt soll Fra Filippo seine erste Studienzeit zugebracht haben.[21]

Um mit Sicherheit den Lehrer zu nennen, bei dem Lippi seinen ersten Unterricht genossen hat, müßten wir mit Sicherheit seine ersten Werke kennen; aber alle Bilder, die Fra Filippo teils in der Sakristei von S. Maria del Carmine, teils in der Kirche selbst gemalt haben soll: einen Papst, der den Karmelitern die Regeln bestätigt, in grüner Erde Fresken mit Geschichten aus dem Leben Johannes des Täufers, die Figur eines heiligen Marzials in der Nähe der Orgel — alle diese Werke sind zugrunde gegangen.[22]

Aus den erhaltenen Gemälden, die wir aus stilistischen Gründen an den Anfang seiner Laufbahn setzen müssen, spricht nicht nur der Geist einer Werkstätte, sondern die verschiedensten Eindrücke, die ein so empfängliches Gemüt wie Lippi Ende der zwanziger Jahre in Florenz erhalten konnte.

Ein Schleier liegt über der Entstehungszeit der ersten Bilder Lippis, und nur die stilistische Betrachtung kann ihn mit Vorsicht lüften. Den ersten sicheren Anhalt für seine Künstlerlaufbahn gibt eine Notiz seines Klosters, die ihn 1431 als Maler erwähnt.[23] Da er wohl schon 1406, kaum nach 1409 geboren war, so lassen sich seine Anfangswerke bis in das Ende der zwanziger Jahre zurückschieben. Auch werden die Paduaner 1434 sicher nur einen erprobten Künstler berufen haben. Von hier ab fehlen alle Schriftquellen bis zum Ende der dreißiger Jahre. Erst die Bestellung eines Bildes für Santo Spirito 1437 und ein Brief des Domenico Veneziano von 1438, der das Bild in seinen ersten Anfängen sah, veranlassen uns bei den großen Zwischenräumen, die sich zwischen Anfang und Fertigstellung

eines Bildes schieben, die Vollendung dieser Madonna (Louvre) in den Anfang der vierziger Jahre zu setzen. Sicher beglaubigt durch Zahlungsdokumente von 1447 sind für die Periode der vierziger Jahre die Krönung aus Sant' Ambrogio und die Madonna, die dem heiligen Bernhard erscheint, (National Gallery). Etwas früher, aber nicht vor 1442, wie sich aus der Mitarbeiterschaft Pesellinos und dem Baudatum der Kapelle ergibt, entstand die Madonna für Santa Croce. Für die letzte Epoche, den Meisterstil, kommen als sichere Daten der Beginn der Fresken in Prato 1452, und als Ausklang die Fresken in Spoleto 1467/68 bis zu des Meisters Tode 1469 in Betracht.

In der ersten Periode ein Ringen nach festerer Zeichnung, nach besseren Verhältnissen und richtiger Perspektive. In den Figuren finden sich kaum Anklänge an Masaccio. Lippis Ideal steht bei Gentile da Fabriano und Fra Angelico. Die Gestalten sind fein und schmächtig, die Gesichter noch nicht individualisiert, die Stoffe weichlich und verblasen. In der zweiten Periode gewinnt alles an Masse, die Komposition, die Menschengestalt, das Kostüm. Das Tastende in der Zeichnung ist überwunden und das Individuelle beginnt in sein Recht zu treten. Der Naturalismus des Jahrhunderts prägt sich in den Gesichtern und dem reicheren Zierat des Kostüms aus. Die Typen der Köpfe haben gewechselt; sie sind breiter geworden, besonders an den Kinnladen. Mitunter wirken sie so gedrückt, als habe man ihnen von oben einen Schlag versetzt und sie zusammengepreßt. Das liebliche, an den Mundwinkeln ein wenig nach oben gezogene Mäulchen der Madonna und des Kindes ist geschwunden und hat einem fast mürrischen, breiten Munde Platz gemacht; es ist der ernste Ausdruck, der Donatellos und Masaccios Madonnen eigen ist. Dementsprechend haben auch die Figuren selber an Masse zugenommen; statt der zarten ätherischen Wesen treten derbe Gestalten auf. Das sind nicht mehr jene himmlischen Gebilde mit zierlichen Gliederchen, die aus dem Miniaturbuch in die Tafelmalerei hinübergewandert scheinen, sondern Menschen, die auch im Leben ihren Mann stehen; hier ist mehr Erdenschwere und weniger

Himmelsluft. Auch in den Falten macht sich der neue Stil fühlbar. Die ganze erste Periode ist ein Ringen, einen Mantel, ein Kleid gut zu drapieren und den Stoff in seiner Schwere oder seiner Durchsicht zu charakterisieren. In dem letzten Bilde der ersten Periode, in der Berliner Anbetung, ist der Meister im Besitz des technischen Könnens. Schon die Lünetten der National Gallery zeigen den Fortschritt, aber erst in dem Berliner Bilde ist die Behandlung eines starken wollenen Mantels in seinem einfachen Fall in prachtvollen Gegensatz zur Durchsichtigkeit eines feinen Kopfschleiers gesetzt. Nun wird der Maler übermütig und schwelgt im Reichtum. Er begnügt sich nicht mit der einfachen Durchführung, sondern er steigert die Faltenprobleme absichtlich; er schafft Bäusche und Wülste; wenigstens bei den stehenden und knienden Figuren. Bei den sitzenden Figuren hat er sich auch in dieser Periode eine gewisse Beschränkung auferlegt, um den in dieser Stellung schwieriger herauszubildenden Körperorganismus nicht darunter ganz zu verstecken. Ein reicherer Geschmack macht sich nicht nur in der Masse des Stoffes, sondern in der Mannigfaltigkeit des Beiwerkes der Garderobe geltend. Besonders tritt jetzt die Freude an leichtem, schleierartigem Bandwerk zutage. Auch die Kopfbedeckung der Madonna wird eleganter: sie zeigt das zwiefache Häubchen in seiner verschiedenen Fältelung manchmal mit einem prachtvollen Schmuckstück in der Mitte. Mit diesem Reichtum und dem Geschmack an der Masse hängt eine Überfüllung des Raumes zusammen. Die Anfänge zu diesem engen Aneinanderpressen finden sich schon früher im Siebenheiligenbilde der National Gallery. Wo es sich aber in der zweiten Periode um eine Menge Personen handelt, wie in der Louvremadonna oder im Krönungsbilde aus Sant' Ambrogio steigert sich die Anordnung zu atembeklemmender Enge.

Das Krönungsbild zeigt, wie schlecht Lippis Kunst eine rein äußerliche Hingabe an das „Raumproblem" der Renaissance bekam. Wie die erste Periode noch ein Mühen um den technischen und zeichnerischen Ausdruck ist, so wird die zweite Periode ein Ringen, die Komposition größerer Gruppen zu gestalten. Als Übergangsmeister

schwankt er auch hier hin und her und versucht in zeitlich eng zusammengehörigen Bildern die verschiedensten Lösungen. In dem großen Repräsentationsstück der ersten Epoche, dem Krönungsbilde im Vatikan, begnügt sich Lippi mit dem Primitivsten eines nur hinten gleichmäßig durch Figuren besetzten Raumes. In der zweiten Periode lockt es ihn, den Bildern mehr Tiefe zu geben. In der Madonna von Santo Spirito geschieht es durch das malerische altbewährte Mittel der Gotik: der Verdeckung und Überschneidung. In der Krönung aus Sant' Ambrogio fällt Lippi in das Gegenteil; er läßt einen kahlen architektonischen Mittelgrund stehen und zeigt unverhüllt und roh sein Programm: ein Hinüberleiten in den Bildgrund der Krönungsszene durch symmetrische, pfeilermäßige Figuren.[24] Erst in der Verkündigung in San Lorenzo wird einem wohler. Hier ist alles unabsichtlicher, künstlerischer. Einerseits wird die lange schräge Flucht der Gebäude, anderseits die Überschneidung der Figuren durch die Architektur unauffällig als Anregung für das Raumbild verwendet. In seiner letzten Epoche bewältigt Lippi die Komposition und den Gruppenbau mit Takt. Das geometrische Schema, das sich im Krönungsbilde noch nachrechnen läßt, ist in den Pratofresken einer freieren Behandlung gewichen. Die Gruppen sind hier durch die natürlichen Bewegungen der Figuren so zusammengeschlossen, daß sich selbst die kahle Dreiecksform, die der Maler hier manchmal anwendet, nie aufdrängt.

Im Meisterstil verschwindet nicht die Fülle, wohl aber das Beklemmende. Wo Lippi selbst nach angeborener Neigung voll komponiert, weiß er durch verschiedene Beleuchtung, durch Kontrastbewegung und ein geschicktes Hineinschieben der Figuren in die Bildtiefe den unangenehmen Eindruck der Überfüllung zu vermeiden. Erst in diesem Stil erkennt er die raumbildende Kraft einer Rückenfigur im Vordergrunde des Bildes. Die Gestalten verlieren von ihrer Wucht; aber Lippi schwebt nicht mehr das knochenlose, zarte gotische Ideal der ersten Epoche vor, sondern ein Hauch antiker Anmut ruht auf seinen Figuren. Manchmal stammt er unmittelbar aus der Antike, meistens ist er erst aus zweiter Hand von der zeit-

genössischen Plastik übernommen. Jetzt legen sich die Falten enger um den Körper und lassen dessen Struktur sehen. Schleierhafte Gewänder flattern wie vom Winde bewegt; diese werden dann begierig von seiner Schule übernommen. Die dürftige Skala der Bewegung wird jetzt nicht nur reicher, sondern zugleich feiner; auch hier finden sich Anklänge an die Antike.

Bei dem Mangel gut erhaltener Bilder kann man über Lippis Farbenentwicklung nur Allgemeines sagen. Er nimmt seinen Ausgang von den hellen, bunten Farben der Miniatur, die stark an Fiesole anklingen, sich aber von vornherein durch graugrünliche Tönung des Fleisches unterscheiden, wodurch selbst die Bilder der Frühzeit einen malerischen Gesamtton gewinnen. Grün gehört auch sonst zu Lippis Lieblingsfarben, er verwendet es mit Vorliebe als Zierat in seinen Architekturen, als Marmorbelag seiner Böden. In der zweiten Periode verschwinden die fahlen weißlichen Töne; alles wird gedämpfter und satter; statt der hellen Kobaltgewandung wird meist ein tiefes, oft grünliches Ultramarin angewendet. Um die Mitte des Jahrhunderts kommt ihm dann die Neigung, durch helle, gelbliche Zinnobertöne einen letzten Trumpf auszuspielen — am liebsten als Gegensatz zu einem kalten grauen Grunde.

Die Kunstkennerschaft sucht seit Morelli gern nach der sogenannten Handmarke des Meisters. Freilich wir Epigonen dieser naturwissenschaftlichen Methode sind nicht mehr so siegesgewiß wie der alte Senator; wir wissen, daß sich Meister und Schülerarbeit nicht durch so einfache Merkmale wie Ohr, Hand und ähnliche Dinge unterscheiden lassen. Der Stil eines Meisters spricht sich nicht in einer Einzelheit, auch nicht in zweien, sondern in dem Gesamtgefühl seiner Formbildung aus. Lippi ist unter den Zeitgenossen derjenige, der, wenn er sich nicht zusammen nimmt, leicht in plumpe Formen verfällt. Oft kommen unnatürlich kleine breite Hände vor, mit stark herausgetriebener Maus. Breit wirkt das Ohr mit ungeheuer großer Öffnung und etwas nach außen gekipptem Rande. Den kleinen Händen entsprechen manchmal winzige, ganz unmögliche Füßchen, auf denen die Leute höchst unsicher trippeln. Im Stil des ausgebildeten

Meisters, seit den vierziger Jahren, lassen sich unter anderen zwei Gesichtstypen unterscheiden, der eine mit breiten Kinnbacken, leicht zusammengepreßtem Munde und vorgeschobenem, kurzem Kinn, meist von etwas viereckigem, zusammengedrücktem Schnitt. Daneben entwickelt sich ein zarterer Typus aus dem Madonnenideal der ersten Periode heraus, mit feinerem Oval, einer weichen, ein wenig vorstehenden, sinnlichen Oberlippe, oft mit breitem, müdem Augendeckel; meist ist die Nasenkuppe etwas betont. Die Madonna und das Christuskind sind vom hellsten Blond. Dieses Weißblond ist auch bei anderen Figuren seine Lieblingsfarbe und wechselt nur mit einem stumpferen Hellbraun ab. Warmes rötliches, leuchtendes Braun schaltet er aus. Im ersten Stil krausen sich bei Maria meist noch kleine Löckchen an den Schläfen unter dem Schleiertuch vor; später werden die Haare dann ganz glatt von der Schläfe gestrichen. Das Christuskind hat Lippi niemals nackt gebildet, sondern stets mit einem weißen Hemdchen teilweise bekleidet. Sehr charakteristisch ist, daß er ihm, sobald es etwas größer ist, stets das Haar in der Mitte scheitelt. Im Gewand herrschen zwei Lieblingsmotive vor: feste, an der Erde lagernde, eckige, geradlinig gezeichnete Falten, die oft beinahe geometrisch wirken, bezeichnen den Saum. Nach oben wird der Stoff in einem kleinen Zipfel heraufgerafft und unter dem Arme durchgesteckt. Mitunter ist das Gewand dabei so eng um den Unterarm gezogen, daß die Freiheit der Bewegung dadurch beeinträchtigt erscheint, so z. B. im Johannes in der Krönung aus Sant' Ambrogio.[25] Das Zipfelmotiv geht wohl noch auf gotische Gepflogenheiten zurück: es findet sich bei den Pisani und taucht hie und da noch verstohlen im Quattrocento auf.[26]

Ganz auf dem Boden gotischer Überlieferung steht Lippi als Physiognomiker. Er ist damit zu entschuldigen, daß die Feinheit in der Belebung des Gesichtsausdruckes erst völlig den Malern des vorgeschrittenen Quattrocento gelungen ist. Über seinen Zeitgenossen, selbst den tüchtigsten, liegt es noch wie ein Bann, auch Castagno und Pesellino haben ihn nicht gesprengt. Lippi ist Gotiker, indem er fast stereotyp noch bis in seine letzte Periode das alte Lieblings-

mittel, das Antlitz zu beleben, den geöffneten Mund mit der sichtbaren Zahnreihe verwendet. Wenn er sich bei seinen lächelnden Figuren (Engel der Uffizien) wenigstens so weit über die mittelalterliche Überlieferung erhebt, daß sein Engel nicht mehr die Augen zusammenkneift — sein Lächeln gleicht doch noch immer einem Grinsen. Lippi zieht die Furche von der Nasenwurzel bis zum Mundwinkel viel zu gleichmäßig scharf. Noch schlimmer steht es mit dem Ausdruck des Schmerzes. Die wesentlichen Unterschiede zwischen Lachen und Weinen, die herauf- oder herabgezogenen Nasenflügel kennt er nicht;[27] die Beobachtung der Falte, die sich vom Nasenwinkel bis zum Mundwinkel herabzieht, hält sich noch ganz an das mittelalterliche Schema. Selbst in seinem Meisterstil hat er es nicht überwunden: das linke Klageweib auf der Beerdigung des heiligen Stephanus scheint noch im bittersüßen Ausdruck nordischer Portalskulpturen zu erstarren. Im Zusammenhang mit der italienischen Gotik steht auch ein Teil von Fra Filippos übrigen Gebärden. Seine Menschen kennen teilweise nur ein laues gedankenloses Fassen, das ebenso weit entfernt ist von dem graziösen Halten in der zweiten Hälfte des Quattrocentos, wie von dem festen Zupacken des folgenden Jahrhunderts. Zu den Unsicherheiten der ausklingenden Gotik gehört auch der wacklige Gang, der mitunter seinen Figuren eigen ist. Mittelalterliche Erinnerung verrät auch der hohe Horizont, der den Lippischen Landschaftsgründen fast immer und vielfach auch seinen Architekturgründen anhaftet. In den Architekturformen dagegen, wie in der Perspektive steht Lippi auf dem Boden der Renaissance; manchmal freilich nur mit dem unsicheren Gefühl eines Übergangsmeisters.

Wenn hier Fra Filippo alte oder neue Fäden nur gedankenlos weiterspinnt, so wirkt er schöpferisch sowohl in der Landschaft wie in der Ausbildung der Persönlichkeit. Die Landschaftsgründe seiner Bilder sind sowohl neu im Stoff (Waldinterieur) wie neu nach der Seite der malerischen Probleme (Beleuchtung, Spiegelung). Schon das räumliche Verhältnis der Landschaft zu den Figuren ist so bedeutend, daß ein in den Gang florentinischer Entwicklung Uneingeweihter eine selbständige Landschaftsmalerei herausprophezeien

möchte. Aber weder Lippi, noch seine Nachfolger haben diese letzte Folgerung gezogen. Noch erstaunlicher ist es, daß der Künstler, dessen religiöse Bilder eine wertvolle Sammlung von zeitgenössischen Bildnissen sind, nicht den Schritt in das Einzelporträt getan hat; gerade hier hätte auch Gentile da Fabrianos Beispiel anregend wirken können.[28] Bei dem Verlust des Masaccioschen Fresko in S. Maria del Carmine zu Florenz[29] wird nächst Castagno Lippi für die Entwicklungsgeschichte des Florentiner Porträts in der ersten Hälfte des Quattrocento an vorderster Stelle zu nennen sein. Er bildet die Ergänzung zu Castagno, der das Bildnis in das Monumentale steigert, während Lippi in seiner mehr realistischen kleinbürgerlichen Auffassung den täglichen Menschen malt. Aber auch hier hat bei ihm eine Entwicklung stattgefunden. Während die Bildnisse der zweiten Periode (Krönung aus Sant' Ambrogio) noch nüchternen Studien nach dem Leben gleichen, verbindet er in seinen Bildnissen der Fresken zu Prato feinste Individualisierung mit jener Würde und feierlichen Vornehmheit, die sie als Vorläufer des aristokratischen Bildnisses des Cinquecento erscheinen läßt.

Die koloristische Begabung und die ungeheuer feine Beobachtung und Verschmelzung der Valeurs erweckt das Interesse an Fra Filippos Technik. Die literarischen Quellen über die technischen Versuche im Quattrocento fließen mangelhafter als über das Trecento, für das der Traktat des Cennino Cennini Aufklärung gibt. Vasaris Angabe, daß Domenico Veneziano der erste Künstler gewesen sei, der die neue „Öltechnik" in Florenz eingeführt habe,[30] ist ungenau. Öl als Bindemittel war auch schon dem Cennino Cennini bekannt, und von einer eigentlichen Ölmalerei war auch bei Domenico Veneziano nicht die Rede. Vermutlich ist auch hier die sogenannte Erfindung irgendein neues Bindemittel, durch welches man seinem Ideal näher zu kommen hoffte, den Übelstand der alten Temperatechnik, das zu schnelle Trocknen der Farbe zu verringern. Auch Fra Filippo wird vielleicht nach dieser Richtung experimentiert haben. Man meint, daß er seine so durchgeführte und doch freie Art des Malens durch ein langsam kochendes Medium erreicht habe;[31] vielleicht durch

Verschmelzung von Wachs mit irgendeiner klebrigen Substanz. Nach anderen wäre nicht das Bindemittel, sondern die Anwendung von Lasuren das Geheimnis des Farbenschmelzes, eine Erbschaft aus dem Atelier Lorenzo Monacos.[32] Jene Behauptung gehört in das Reich der Hypothese. Die einzige Art, vielleicht etwas über das Bindemittel zu erfahren, böte die mikroskopische chemische Analyse.[33] In das Geheimnis des Lasierens aber brauchte der Kamaldulenser unsern Maler nicht erst einzuweihen, denn diese Technik war schon dem Trecento bekannt.[34]

Wenn wir so noch einstweilen über die Vollendung der Bilder Lippis im Zweifel sind, die Anfänge können wir uns einigermaßen vorstellen. Die Rückseiten seiner Gemälde geben davon Kunde. Lippi hat wie seine Zeitgenossen auf gut gekreideten Holzplatten gearbeitet und wohl mit Bister das Bild zuerst aufgezeichnet. Auch für seine zeichnerischen Vorarbeiten und Skizzen besitzen wir wenigstens etwas Material. Er hat beides gekannt, die Bildskizze und die Modellstudie. Die Zeichnung für das Wunder des heiligen Stephanus in der Hamburger Kunsthalle (Abb. S. 127) zeigt, wie leicht und flüssig er seine Entwürfe behandelt; die sorgfältige Silberstiftzeichnung einer Gewandfigur für die Berliner Predelle beweist, wie genau er es mit der Naturstudie nahm. Seine Bildentwürfe erwähnt Vasari ausdrücklich, „denn er besaß selbst einige Blätter, auf denen die Madonna von Santo Spirito und Skizzen für den Schmuck der Kapelle von Prato dargestellt waren". Es scheint, daß unser Maler, dem man in seinen Gemälden oft Liederlichkeiten vorwerfen kann, seine zeichnerische Kraft in seinen Entwürfen entladet. Vasari, dessen Urteil über Lippi noch immer von der Nachwelt geteilt wird, sagt ausdrücklich von ihm: „Fra Filippo zeichnet sehr gut."

Dies ist der Künstler Lippi, der wegen seiner „guten Eigenschaften so geehrt wurde, daß vieles, was in seinem Leben tadelnswert war, durch seine hohe Kunst verdeckt wurde".[35]

Wie war der Mensch? —

LEBEN UND MENSCH

Als Künstler ist Fra Filippo nie zu jenen steilen Höhen emporgeklommen, in denen nur das Genie schwindelfrei steht, und auch als Mensch ist er gern in den bequemen Niederungen des Alltags verblieben. Er versucht es nicht, an den Pforten menschlicher Erkenntnis zu rütteln. Nicht wie ein Lionardo, ein Dürer, ein Böcklin zergrübelt er seine Kunst. Auch die Schläge des eigenen Herzens hat er nie mit Bangen gezählt; leichtlebig folgt er jedem Impuls, wohin er ihn auch treibt. Gewissensskrupel hat er nicht gekannt: „erlaubt ist, was gefällt." Lippi ist der echte Typus eines Bohémien des Quattrocentos. Sein Leben fällt in die glücklichste Zeit von Florenz, wo unter Cosimo, dem Vater des Vaterlandes, jeder Tag neue Blüten treibt. Man strotzt in jugendlicher Kraft, in jugendlichem Übermut. Erst als der Blüten allzuviele das Leben des Baumes zu ersticken drohten, mischt sich ein leichter Ton der Wehmut in all die jubelnde Lust.

„Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia;
Di doman non c' è certezza."

singt gleich einer Vorahnung inmitten aller Lebensfreude Lorenzo de' Medici. Aber erst das letzte Viertel des Jahrhunderts mischt die Wermutstropfen in den schäumenden Becher des Lebens. Fra Filippo hat es nicht mehr gesehen, daß Giuliano de' Medicis Blut die Florentiner Erde färbte und die Lohe aus Savonarolas Scheiterhaufen zum Himmel schlug. Da verbrannte Botticelli seine Bilder, die Zeichen einer frohen Sinneswelt. Fra Filippo hat nichts von den großen seelischen Erschütterungen erlebt. Freilich, sorglos ist auch sein Leben nicht dahingeflossen, aber seine Kümmernisse gleichen denen eines fahrenden Gesellen. Man kann sein Leben wie ein Liederbuch durchblättern, wo fast jede Seite einen neuen Sang in einer anderen Tonart bringt. Seine Tage flossen dahin wie die Tage im April, wo man den heutigen nicht für den nächsten ver-

antwortlich macht. Der deutsche Geselle schreibt nächst seiner Kunst „Wein und Weib" auf sein Panier; der nüchterne Italiener ersetzt das Funkeln des Weines durch das solidere Funkeln des klingenden Goldes. „Die Kunst, die Liebe und das Geld" sind das Trio, von dem das Leben des Frate ertönt, einmal hat dieses, einmal jenes Element die führende Stimme. Mitunter erweitert sich das Trio zu einem Quartett mit einer Disharmonie — die Prozesse.

So steht Fra Filippo nicht als ehrfurchtgebietende Erscheinung vor uns, sondern als echtes Erdenkind seiner Zeit und seines Landes. Saumselig in der Erfüllung der Arbeit, immer in Geldnot und immer verliebt, gebricht es seinem Charakter an jeder Würde. Ein liebenswürdiger Zug versöhnt uns mit des Mannes Mängeln. Als andächtigen Beter hat er sich selber gemalt; richtiger hat ihn sein alter Biograph als den allzeit fröhlichen Gesellen geschildert: „Fra Filippo war ein Freund heiterer Leute, er, der selbst stets ein lustiges Leben führte."

SCHON die Geburtsstätte des Malers ist schicksalsdeutend. Dicht neben dem Entstehungsort der neuen Kunst, die auch ihn, den ursprünglichen Schüler eines Giottisten, in ihren Kreis bannte, stand seine Wiege. Vasari kennt die Straße mit Namen „Ardiglione" unten an der Ecke „alla Cuculia" hinter dem Karmeliterkloster. Lippi war dem Blute, nicht nur dem Geiste nach ein echtes Florentiner Kind. Schon sein Großvater väterlicherseits Lippo war in Florenz ansässig. Sein Vater Tommaso di Lippo betrieb das ehrsame Gewerbe eines Schlächters. Auch mütterlicherseits floß Florentiner Blut in seinen Adern; er stammte aus der zweiten Ehe seines Vaters mit Antonia, einer Tochter des Florentiner Bürgers Bindo Sernigi. Sein Zuname Lippi scheint der Geschlechtsname der ersten Frau des Tommaso gewesen zu sein.[36] Hat die Forschung Vasaris Angaben über Lippis Florentiner Ursprung bestätigt, so hüllt sich das genaue Geburtsjahr noch immer in Dunkel. Vasari läßt ihn in seiner ersten Ausgabe 67 Jahre, in seiner zweiten 57 Jahre alt werden,[37] so daß wir, da das Todesjahr 1469 fest-

steht, einmal 1412, das andere Mal 1402 erhalten. Baldinucci, der seine Angabe auf das Alter stützt, in dem der Künstler auf seinem Selbstbildnis auf der Krönung aus Sant' Ambrogio zu stehen scheint, rückt das Datum bis 1400 hinauf.[38] Milanesi endlich nimmt 1406 an. Er kam wohl zu diesem Ergebnis, indem er Vasaris Angabe über Lippis Eintritt bei den Karmelitern mit acht Jahren als sicheres Ereignis betrachtete und die übliche Anzahl von Lehrjahren bis zur Ablegung des ersten Gelübdes dazu addierte. Als ein Fünfzehnjähriger soll er nach Milanesis Berechnung die ersten Weihen erhalten haben.[39] Da nun das Datum, an dem er Profeß ablegte, der 18. Juni 1421, archivalisch gesichert ist, (II)[39*] so ergibt sich daraus für einen Fünfzehnjährigen allerdings das Geburtsdatum 1406. Daß Lippi aber damals wirklich fünfzehn Jahre war, beruht auf einer bloßen Mutmaßung. Erst das Tridentiner Konzil ordnete das vollendete sechzehnte Lebensjahr für die Ablegung des Mönchsgelübdes an, während das frühere Mittelalter die niedere Norm des vierzehnten, ja zwölften Jahres voraussetzte.[40] Danach muß man vorsichtigerweise des Malers Geburtsjahr zwischen 1406 und 1409 annehmen.

Vasaris rührende Erzählung von des Künstlers Jugend[41] entspricht nicht ganz der Wahrheit. „Als der zweijährige Knabe den Vater verlor, blieb er als schutzlose Waise zurück, denn seine Mutter war bald nach seiner Geburt gestorben. Er wurde von einer Tante Lapaccia, der Schwester seines Vaters, unter großen Sorgen auferzogen. Als sie ihn nicht mehr erhalten konnte, brachte sie den Achtjährigen in das Karmeliterkloster, um ihn zum Mönch erziehen zu lassen."[38] Lippis Jugend aber war nicht so beklagenswert, wie sie der Aretiner schildert. Auf seinen Kinderjahren hat noch der sorgliche Blick der Mutter geruht; ja vielleicht noch auf den ersten Kunstwerken des Jünglings. Noch 1427 war Lippis Mutter, damals eine zweiundvierzigjährige Frau, am Leben und sogar in der Lage eine heiratsfähige Tochter auszusteuern.[42] Ein älterer Bruder scheint schon vorher im Kloster untergebracht worden zu sein, denn die Akten melden, daß am 6. Januar 1419 ein Bruder Johannes Tomasij Lippi im Alter von 15 Jahren sein Mönchsgelübde abgelegt hat. (I)

Das Charakterbild des Kindes, das der alte Biograph von seinem Liebling entwirft, paßt noch heute auf alle stark künstlerisch und wenig zu abstraktem Denken veranlagten Kinder: geschickt, ja genial mit der Hand und ungeschickt und faul in der Erlernung der Wissenschaften; er wollte seinen Geist überhaupt nicht anstrengen. Statt zu studieren, tat er nichts anderes, als seine Bücher und die der anderen mit Fratzen vollzuschmieren; darum beschloß der Prior ihm jede Gelegenheit zu geben das Malen zu erlernen.

Mit dem Jahre 1421 betreten wir endlich den sicheren Boden der Geschichte. Nicht nur aus den Akten des Notars erfahren wir, daß der Zögling der Karmeliter sein Mönchsgelübde abgelegt hat, auch das Ausgabenbuch des Klosters gibt von dem jungen Ordensbruder Kunde; sein Name findet sich unter den Geistlichen angeführt, für die das Kloster damals die Kosten zur Anfertigung eines Gewandes bestritt. (IV) Aber erst zehn Jahre später, in den Jahren 1430—1431, wird Lippi in demselben Ausgabenbuche mit dem Beinamen eines „Malers" erwähnt (f. 183). Vom Jahre 1431 ab verschwindet der Name aus dem Klosterbuche, das bis 1436 bzw. 1437 reicht, woraus man wohl schließen kann, daß Fra Filippo selbständig als Maler außerhalb des Klosters lebte. Für die Zwischenzeit, die zwanziger Jahre, ist unsere einzige Quelle Vasari, der erzählt, daß die eben ausgemalte Kapelle des Masaccio Fra Filippo so gefiel, daß er täglich dort mit anderen Jünglingen danach zeichnete und bald alle an Können übertraf. Von den von Vasari erwähnten Fresken, welche Lippi in der Sakristei und der Kirche selbst gemalt haben soll, ist nichts erhalten. Bei dieser Gelegenheit rühmt der Aretiner Lippi über alles Maß und Ziel hinaus. „Nicht nur, daß er (Lippi) es jeden Tag besser machte, sondern er nahm so die Art Massacios an, daß viele von ihm sagten, ‚der Geist Masaccios sei in den Körper von Fra Filippo gefahren'. Als er sich von jedem loben hörte, legte er kurz entschlossen das Mönchsgewand ab." Hiermit betreten wir bereits das Land der Fabel, denn Fra Filippo ist nach wie vor nicht nur Mönch geblieben, sondern hat sogar die verschiedensten höheren geistlichen Ämter bekleidet. Vasari schlägt seiner eigenen Behaup-

tung ins Gesicht, wenn er später erzählt, der Papst habe ihm zu seiner Heirat Dispens erteilen wollen. Ebenso märchenhaft ist Vasaris abenteuerliche Erzählung von seinem Raub durch Seeräuber. Als er sich in der Mark Ancona befunden habe, sei er eines Tages mit einigen seiner Freunde in einem Kahne auf dem Meere spazieren gefahren. Dabei seien sie alle von Kaperschiffen der Mauren, die dort kreuzten, gefangen genommen und in die Barbarei gebracht worden. Man habe sie in Ketten gelegt und als Sklaven behandelt. Dort sei Lippi unter großen Beschwerden 18 Monate geblieben. Vasari erzählt dann weiter, wie Fra Filippo seine Befreiung aus der Gefangenschaft seiner Zeichenkunst verdankt habe: er zeichnete mit Kohle seinen Herrn in maurischer Kleidung auf eine Wand; da dies den Leuten dort wie ein Wunder erschien, „denn Malen und Zeichnen war in diesen Gegenden nicht bekannt", setzte man den Künstler in Freiheit. Dann schuf er für seinen maurischen Herrn einige Gemälde und wurde sicher nach Neapel gebracht, wo er für König Alfons, der damals noch Herzog von Kalabrien war, gemalt haben soll. — Kann diese Geschichte nur als würzende Künstleranekdote betrachtet werden, so läßt sich eine andere Stelle Vasaris mit Lippis Leben aus den dreißiger Jahren gut in Einklang bringen: „und in Padua sieht man noch einige Bilder" (von Lippi). Diese Stelle findet sich außerdem im Kodex Magliabechianus, (XXXIII) auch Urkunden belegen die Tätigkeit eines florentinischen Malers Fra Filippo in dieser Stadt. In dem Ausgabenbuch des Santo in Padua findet sich die Summe für Ultramarinblau zum Malen des Tabernakels für einen Fra Filippo da Fiorenza am 1. Juli 1434 eingetragen. (V) Ausführlicher läßt sich der Anonimo Morelliano über diese Werke aus. Er erzählt, daß sich im Santo ein Fresko der Krönung Mariä von Fra Filippo befunden habe und daß der Künstler gemeinsam mit anderen die Kapelle des Podestà ausgemalt habe.[43] Auch Antonio Filarete erwähnt in seinem Traktat über Architektur einen frate Filippo da Firenze, der in Padua tätig war.[44] Die Annahme, daß es einen zweiten Maler desselben Namens in Florenz von solcher Bedeutung gegeben habe,

welche diese Berufung verständlich macht, ist ausgeschlossen. Die Wahl eines auswärtigen Künstlers erklärt sich leicht durch den niedrigen Stand der dortigen Malerei. Die einstige trecentistische Kunstblüte der Stadt war längst verdorrt, ohne irgendwelche lebensfähigen Keime zu hinterlassen. Daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Padua keine eigenen frischen Kräfte aufweisen konnte, sondern nur von der Vergangenheit und den Nachbarstaaten zehrte, geht aus Michele Savonarolas Aufzählung der berühmten in Padua tätigen Künstler hervor, die aus dem Jahre 1445 herrührt und lauter ältere, meist fremde Namen nennt.[45] Fra Filippo aber, der um 1434 jedenfalls das fünfundzwanzigste Lebensjahr überschritten hatte, wird sich bereits eines geachteten Namens erfreut haben; wahrscheinlich hatte er schon damals Aufträge von den Medici. Vasari berichtet von einer Anbetung, welche die Gattin Cosimos bei ihm bestellte. Dieses Bild, das heute in der Florentiner Akademie hängt (Nr. 79), wird, da es den Stil eines Frühwerks zeigt, vor 1434 entstanden sein. Ob Fra Filippos Paduaner Aufenthalt schon vor 1434 fiel oder sich nach 1434 ausdehnte, und welche Zeitdauer er umfaßte, darüber läßt sich nichts entscheiden, sondern nur mutmaßen, daß er möglicherweise mit der Verbannung Cosimos und dessen Aufenthalt in Padua 1433 in Zusammenhang steht. Vielleicht war ihm Fra Filippo dorthin gefolgt, vielleicht hat auch Cosimo persönlich damals seinen Liebling den Paduanern empfohlen. Cosimo machte sich bei ihnen sehr beliebt. „A Padoue, lieu fixé pour sa résidence, il fut entouré comme d'une cour."[46]

Jedenfalls treffen wir 1437 den Künstler wieder in Florenz, diesmal bei einem gut beglaubigten Werke, einer Madonna, welche die Gesellschaft von Or San Michele für die Barbadori-Kapelle in Santo Spirito bestellt hatte. Der Künstler stand damals schon in hohem Ansehen. Domenico Veneziano nennt ihn in einem Briefe an Piero de' Medici vom 1. April 1438 als „vielbeschäftigten Künstler und gleichwertig mit dem viel älteren, gefeierten Fiesole". (VII) Auch muß Fra Filippo schon Ausgang der dreißiger Jahre in engsten Beziehungen zu den Medici gestanden haben, daß er es wagen durfte, jenen Ton intimster Klage und Bettelei anzuschlagen in dem Briefe,

den er am 13. August 1439 an Piero richtet: Er beschwert sich darin über den geringen Preis, den er für eines seiner Bilder erhalten habe, und bittet, daß ihm etwas Korn und Wein auf sein Guthaben angewiesen werde, denn „Gott habe ihm 6 Nichten gegeben, alle mannbare Mädchen, aber unverheiratet und schwach und untauglich, deren einziges bißchen Gut er, der arme Onkel Mönch, sei!" (VIII) Cosimo hat sich dann ernstlich für seinen Günstling ins Zeug geworfen und sich bei Eugen IV. für ihn verwendet, der ihn am 23. Februar 1442 durch eine Bulle zum Rektor und lebenslänglichen Kommendator der Parochialkirche San Quirico a Legnaja bei Florenz ernennt. Er wird am 27. desselben Monats durch den florentinischen Kanonikus Ugolino Giugni als Delegierter des Erzbischofs von Florenz mit diesem Amte bekleidet.[47] War der Künstler schon vorher beim Papste durch jene Bilder vorteilhaft eingeführt, die ihm Cosimo zum Geschenk machte? Wenigstens erzählt Vasari, daß Lippi durch „alcune storiette" — also wohl kleinere Bilder, die als Aufmerksamkeit der Mediceer an den päpstlichen Hof wanderten — die Gunst des Papstes gewann.

Die Mediceer sind nach wie vor Lippis treueste Gönner gewesen. In ihrem Auftrage entstanden eine Menge Werke. Außer der Anbetung für Cosimos Gattin wissen wir von dem kleinen Gemälde eines büßenden Hieronymus, von zwei Lünettenbildern aus dem Palazzo Medici, von dem Altargemälde für die dortige Kapelle. Auch für die mediceische Kapelle in Santa Croce schuf Lippi das Altarbild. Dazu kamen noch die Bilder, die als Geschenke der Mediceer an fremde Höfe gelangten. Man wußte im voraus, daß dieselben gut aufgenommen würden. Wie verschieden auch sonst die Charaktere der italienischen Herscher waren, in Geschmacksachen war man einig: Lippis Bilder gefielen ebensogut dem florentinischen Staatsoberhaupte, wie Seiner Heiligkeit in Rom, wie der Königlichen Majestät in Neapel. Die höchste Bewunderung der Zeitgenossen scheint aber unter den Tafelbildern die große Krönung Lippis für das Kloster Sant' Ambrogio hervorgerufen zu haben, durch die er sich Cosimos Herz vollends erobert haben soll. Von diesem Gemälde hat sich wenigstens das Datum (1441—1447) und sogar die Summe, die

er dafür empfing, erhalten. Da wir von einem anderen Bilde, dem heiligen Bernhard, eine Zahlungsurkunde aus dem gleichen Jahre haben und die Einkünfte des geistlichen Amtes dazu rechnen können, so darf man von fetten Jahren umsomehr sprechen, als aus dieser Zeit kein Bettelbrief, keine Pfändungsurkunde und kein Prozeß vorliegen. Die fünfziger Jahre dagegen bilden eine Kette von Wirrnissen, die zwar den immer steigenden Ruhm des Künstlers nicht beengten, aber an der Moral des Menschen Lippi häßliche Druckflecken hinterließen. Selbst nach den milderen Sitten des Quattrocentos war ein Geistlicher, der Quittungen fälschte und Nonnen verführte, eine Ausnahme. Im Jahre 1450 brach der erste Skandal aus, der damit endete, daß man den Fälscher ins Gefängnis warf und seiner Ämter entsetzte. Der Künstler hatte einem seiner Werkstattgehilfen Giovanni di Francesco della Cervelliera da Rovezzano 40 Gulden Ende des Jahres 1450 zu zahlen versprochen.[48] Als der Termin da war, weigerte er sich unter der Behauptung, daß die Forderung schon befriedigt sei, und zeigte eine von dem Gläubiger anscheinend unterschriebene Quittung. Die Sache kam vor das erzbischöfliche Gericht in Florenz: zur Ermittelung der Wahrheit werden nach dem merkwürdigen Rechtsverfahren der damaligen Zeit beide Parteien ins Gefängnis geworfen! Fra Filippo gesteht seine Fälschung ein und wird nun deswegen, und weil er trotz wiederholten Ermahnungen der Kurie sich nicht um seine Kirche kümmert, am 19. Mai 1455 seines Amtes entsetzt. Vergeblich legte Fra Filippo gegen dieses Urteil in Rom Berufung ein: ein Breve des Papstes vom 15. Juli 1455 war nur eine Bestätigung desselben. Das Patronat der Kirche ernennt einen anderen Rektor an seiner Stelle. Lippi wird in dem päpstlichen Schriftstücke mit genügender Deutlichkeit charakterisiert, als ein Maler, „qui plurima, et nefanda scelera perpetravit". Da sich der so Gekennzeichnete noch 1457 in einer öffentlichen Urkunde „rettore e commendatario di San Quirico a Legnaja"[49] unterschreibt, so hatte man wohl dies herbe Urteil dahin gemildert, daß man ihn nur des geistlichen Teiles seines Amtes entsetzte, ihm aber die weltliche Verwaltung und auch wohl deren Einkünfte beließ, was ja ganz im

Sinne des weniger ehr- als geldliebenden Malers war. Fra Filippo hatte eben mächtige Gönner; denn nicht allein aus den Sitten der Zeit läßt es sich erklären, daß ein so beleumdeter Geistlicher 1452 zum Kapellan der Nonnen von San Niccolò de' Fieri in Florenz ernannt wurde,[50] und noch nach jenem päpstlichen Urteil Kapellan von Santa Margherita in Prato verblieb. Das Genie hat damals so gut wie heut Freunde gefunden, die ihm „jenseits von Gut und Böse" ein warmes, behagliches Plätzchen verschafften.

Einstweilen war jedenfalls sein Leben durchaus noch kein geordnetes. Trotz der großen Einnahmen, die Lippi damals offenbar hatte, trotzdem der Maler sogar Besitzer eines Hauses in Florenz war,[49] ist er gezwungen, am 1. Februar 1454 bei Neri di Bicci eine Partie Blattgold zu versetzen, (XVII) und am 31. August 1457 muß er sogar seine Werkstatt in Florenz aufgeben, weil der Wirt ihn für die schuldige Miete pfändete! (XX) In dieser Zeit ist Lippi vor Gerichtsverhandlungen nicht zu Atem gekommen. Er tritt nicht als Angeklagter, sondern auch als Kläger auf; so gegen eine monna Lucia, welche ihm die Wohnungsmiete schuldig geblieben war.[49] Andere Prozesse entsprangen aus seinen Aufträgen; denn daß ein so windiger Mensch es auch mit diesen Verpflichtungen nicht genau nahm, brauchen nicht erst die Akten zu melden. Aus ihnen ersieht man, daß Lippi höchstwahrscheinlich an Antonio Del Branca, einen Peruginer, der in Florenz wohnte, eine minderwertige Arbeit ablieferte, so daß der Besteller sich weigerte, die am 16. Februar 1451 vereinbarte Summe von 70 Gulden zu zahlen, weil das Bild nicht von Lippi selbst, sondern von einem Gehilfen ausgeführt worden sei.[50] Der Ausgang des Prozesses ist unbekannt. Bei einem anderen Gemälde, einem heiligen Hieronymus, den Lorenzo de' Manetti bestellt hatte, kam es dann wenigstens 1453 zu einem Vergleich, in welchem Ugolino de' Giugni und der Vikar der erzbischöflichen Kurie von Florenz als Sachverständige fungierten. (XVI) So wurde die Freude, in den Besitz eines Lippischen Bildes zu kommen, meist mit ungeheurem Ärger erkauft. Wenn es nicht zu Prozessen kam, so gab des Malers Saumseligkeit schon Verdruß genug. Bartolini, der bei ihm ein Tondo bestellt hatte,

riß die Geduld, so daß er am 8. August 1452 bei der Verwaltung des Ceppo 22 Gulden beschlagnahmte für den Fall, daß der Maler am 8. Dezember desselben Jahres ihm das Bild nicht abgeliefert hätte. (XIV)

Selbst seinen Gönnern, den Medici, gegenüber war Lippi nicht rücksichtsvoller. Der Sachwalter der Medici, Francesco Cantansanti, muß täglich hinter ihm stehen, um ihn wie ein Schulkind zum Arbeiten anzutreiben. (XX) So erscheint Vasaris köstlicher Bericht über Lippis Art zu malen völlig glaublich. Liebeslaunen gaben ihm die häufigste Veranlassung, seine Arbeit im Stiche zu lassen. Vasari erzählt, er sei so verliebt gewesen, daß er, wenn er eine Frau, die ihm gefiel, sah, er all sein Gut hingegeben hätte, um sie zu besitzen; habe er dies durch kein Mittel erreichen können, so habe er sie wenigstens gemalt und mit Worten die Flammen seiner Liebe gedämpft. Und wenn er in solcher Stimmung war, konnte er sich so schlecht beherrschen, daß er sich wenig oder gar nicht um seine angefangenen Werke kümmerte. Als ihm daher einmal Cosimo de' Medici eine Arbeit in seinem Hause auftrug, schloß er ihn ein, damit er nicht außerhalb Zeit verliere. Nach Verlauf von zwei Tagen aber wurde Filippo so von Liebesglut, ja von Liebestollheit erfaßt, daß er eines Abends mit einer Schere das Bettuch in Streifen schnitt, sich daran zu einem Fenster hinunterließ und viele Tage lang seinem Vergnügen lebte. Als man ihn nicht fand, ließ ihn Cosimo suchen, und schließlich brachte man ihn zu seiner Arbeit zurück.[52]

Dieser Mönch, der sich in seiner Jugend wie ein verliebter Kater gebärdete, hat noch als Fünfzigjähriger durch seine Liebestorheit den Zungen von Florenz und Prato auf Jahre Stoff zu Reden gegeben. Vasari kannte selbstverständlich diesen Hauptskandal, und erzählt ihn glatt herunter ohne moralische Entrüstung, doch mit einigen Ungenauigkeiten. Erst die Sonde des Forschers hat hier den ganzen Tatsachenbefund klargelegt, und durch ihn auch das psychologische Bild. Selbst sittenrichterlicher Tadel über die Entführung einer Nonne durch einen Mönch wird milder, wenn man bedenkt, daß Fra Filippo ebensowenig aus innerem Drange Mönch geworden war, wie auch seine Geliebte nicht aus Überzeugung den Schleier genommen hatte.

Antonio Buti,[53] Sohn des Florentiner Seidenhändlers Francesco, erbte von seinem Vater 1450 neben dessen wenig einträglichem Geschäft die Sorge für zahlreiche Geschwister. Für die älteste Schwester rückte er noch die erforderliche Mitgift heraus, um ihr einen Mann zu schaffen. Um die zweite und dritte Schwester — Lucrezia und Spinetta — auszusteuern, dazu langte wohl das kärgliche Geschäft nicht; er entledigte sich ihrer am biligsten, wenn er für jede die 50 Gulden dem Kloster von Santa Margherita in Prato zahlte, die vorschriftsmäßige Summe für den Eintritt als Nonne. So wurden die beiden jungen lustigen Mädchen — Lucrezia war 1435 und Spinetta 1434 geboren — 1451 in das Kloster gesteckt. Fra Filippo aber, der seit 1452 in einem Hause gegenüber von Santa Margherita in Prato wohnte,[54] dessen Kapellan er seit 1456 war, soll, wie Vasari erzählt, den Auftrag erhalten haben, das Altargemälde für das Kloster zu malen;[55] dabei habe er dann wohl Gelegenheit gehabt, Lucrezia kennen zu lernen. Sein leicht entflammtes Herz sei bei dem Anblick des schönen Mädchens entbrannt und er soll die Äbtissin des Klosters gebeten haben, ihr Bild malen zu dürfen. Bei diesen Sitzungen habe er dann auch bei der jungen Nonne Erhörung gefunden, daß sie sich willig von ihm in sein Haus führen ließ. Als Tag dazu wäre das Fest der „Sacra cintola", der 1. Mai, gewählt worden, wo die Nonnen sämtlich das Kloster verließen.[56] War es nur der Drang nach Freiheit und Lebenslust, der Lucrezia aus ihrem Gefängnis trieb, wie Kohlensäure den Kork aus der Flasche? Daß das junge Mädchen dem alten, häßlichen Mönche in sein Haus folgte, und ihm einen Knaben gebar, wird wohl an dem persönlichen Zauber des Frate gelegen haben. Denn Künstlertum und Liebenswürdigkeit waren bei den Frauen stets bessere Anwälte, als Jugend und Schönheit. Die Kunstgeschichte aber hat alle Ursache sich über Lucrezias Willfährigkeit zu freuen, denn sie schenkte der Welt den Filippino Lippi.

Lucrezias Beispiel wirkte ansteckend; nicht nur ihre Schwester Spinetta flüchtete sich in das Haus des Frate; auch drei andere Nonnen folgten ihren Liebhabern und lebten zwei Jahre außerhalb der Klostermauern. 1458 kehrten die Flüchtigen (vielleicht gezwun-

gen?) wieder in das Kloster zurück und nahmen am 23. Dezember ein zweites Mal feierlich den Schleier. Daß die Zuchtlosigkeiten trotzdem noch später im Kloster fortdauerten, geht aus einer geheimen Anklage vom 8. Mai 1461 der sogenannten tamburazione gegen den Prateser Notar Piero d'Antonio Rocchi und Fra Filippo hervor. In dieser wird neben dem neuen Ärgernis mit dem Notar von Lippi nur die längst verjährte Tatsache aufgerührt, daß er ein Kind von einer gewissen Spinetta gehabt habe. Und dieses Kind hat er im Hause, es ist groß und heißt Filippino. (XXVI) Die Namen der Schwestern sind in dieser Anklage verwechselt; denn wie wir bestimmt aus dem Testamente Filippinos wissen, hieß seine Mutter Lucrezia.[57] Es ist wohl auch zu weit gegangen, wenn Milanesi aus dieser Namensnennung den Schluß zieht, daß beide Schwestern sich 1461 wieder im Hause des Frate befanden. Jedenfalls haben die Beziehungen zu Lucrezia sich fortgesetzt, denn sie schenkte dem Maler 1465 eine Tochter Alessandra.[58] Vasari meint, Papst Eugen (?) — wohl Pius II. — habe sich ins Mittel gelegt und hätte Lippi Dispens erteilen wollen; durch eine gesetzmäßige Heirat sollte das öffentliche Ärgernis beseitigt werden. Es ist ganz im Sinne der Charakterisierung unseres Helden, wenn dieser sich dagegen ablehnend verhalten haben soll. „Ihm war wenig daran gelegen, da er lieber leben wollte, wie es ihm gefiel."[59]

Die fünfziger Jahre, so reich an Aufregung aller Art, sollten Lippi in seinem Beruf die höchsten Ehren bringen. Ihm wurde, vermutlich durch Vermittlung Gemignano Inghiramis, des damaligen Propstes der Pieve in Prato, die Ausschmückung des Chores daselbst übertragen. Seit 1452 bis zur Beendigung der Arbeit 1467/1468 ist mit wenigen Unterbrechungen Prato sein dauernder Aufenthalt. Einmal wird dieser 1457 durch seine Anwesenheit in Florenz unterbrochen, wo er im Auftrage Giovanni de' Medicis ein Bild für den König von Neapel malte, (XIX, XXI u. XXII) ein andermal 1461, wo er nach Perugia berufen wird, um ein Gutachten über die Fresken Bonfiglis im Palazzo communale abzugeben.[60] Zum dritten Male stoßen wir hier auf eine gleiche Bewertung des Malers bei seinen

Zeitgenossen wie die des viel älteren Fiesole. Der Brief Domenico Venezianos (VII) nennt beide in einem Atem als geschätzte Maler. Das zweite Mal überträgt man Lippi die Ausführung der Pratofresken, nachdem Fiesole sie abgelehnt hat,[61] und endlich wird er in dem Kontrakt, den der Magistrat von Perugia 1454 mit Bonfigli abschließt, neben Domenico Veneziano und Giovanni da Fiesole als Gutachter an erster Stelle genannt.[60] Die ungeheuere Zeitdauer bis zur Beendigung der Pratofresken läßt sich nicht genügend aus diesen Pausen, sondern aus seiner ganzen ungeregelten Lebensweise und aus anderen Aufträgen erklären, die in diese Zeit fielen. Und wenn Fra Filippo auch sicher viel von Gehilfen ausführen ließ, schon die Überwachung der Arbeit und der rein geschäftliche Teil mußte seine Zeit in Anspruch nehmen. Wo die Dokumente fehlen, kann die Stilkritik eine Menge Bilder gerade in diese letzte Periode rücken. Aber auch an schriftlich beglaubigten Bestellungen fehlt es nicht. Nächst Florenz melden sich nun auch die kleinen Städte als Auftraggeber. Vor allem reißt man sich in Prato um seine Bilder.[62] Das dortige Ceppo erhält 1453 ein Tabernakel von Lippis Hand. (XV) Von dem Altargemälde für Santa Margherita, welches für Lucrezia Butis Schicksal so maßgebend war, wissen wir durch Vasari,[63] der noch zweier Bilder erwähnt, welche er für San Domencio in Prato ausführte,[64] deren eines das Geburtsbild der dortigen Galerie ist. Für seinen Gönner Gemignano Inghirami soll er 1459 die vier Lünetten über dessen Grabmal malen. (XXIV, XXV) Das letzte der ihm dort in Auftrag gegebenen Bilder ist die Altartafel für Santo Spirito, die 1467 beendet wurde. (XXVIII) In Pistoja bestellte Messer Jacopo Bellucci für die Kirche Santo Jacopo eine Verkündigung bei Lippi[65] und endlich wurde ihm die Beendigung der Tafel von Santa Trinità in derselben Stadt aufgetragen, bei deren Ausführung Pesellino der Tod überrascht hatte.[66] (XXII)

Die Mediceer, denen der Jüngling sein Emporkommen, der Mann sein Gedeihen dankte, sollten dem alten Künstler noch seinen letzten Auftrag verschaffen und den Toten über das Grab heraus ehren. Durch Piero de' Medicis Vermittlung[67] wurde ihm in Spoleto die

Ausschmückung des Chores der Kathedrale übertragen, an der er die letzten zwei Jahre seines Lebens tätig war, und die sein Freund und Gehilfe Fra Diamante vollendete. Ihm vertraute er auch testamentarisch die Leitung seines später so berühmt gewordenen Sohnes Filippino an.[68]

Selbst um seinen Tod läßt die Sage noch die Liebesgötter flattern. „Einige erzählen, daß ihn die Verwandten seiner Geliebten vergiftet hätten, da ihm noch immer der Kopf zu Liebesabenteuern stand."

Als Fra Filippo am 9. Oktober 1469 gestorben war, wurde er in derselben Kirche beigesetzt, an deren Ausschmückung er bis zuletzt tätig war. Aber dem Hause Medici genügte diese einfache Grabstätte nicht. Vasari erzählt, daß Lorenzo de' Medici als florentiner Gesandter nach Spoleto kam, um von der Gemeinde den Leichnam Fra Filippos zu erbitten, den man in Santa Maria del Fiore in Florenz beisetzen wollte. Aber man erwiderte ihm, „daß man ihnen den Mann in Gnaden belassen möge, da man in Florenz einen Überfluß an Berühmtheiten habe, Spoleto aber arm an jeglichen Dingen sei, die einer Stadt zur Zierde gereichten, besonders aber an ausgezeichneten Menschen". Da wählte dann Lorenzo einen anderen Weg, um den großen Toten zu ehren. Er ließ ihm durch des Malers Sohn Filippino auf mediceische Kosten ein marmornes Grabmal errichten. Oben schaut aus einem Medaillon freundlich schmunzelnd das Bild des Mönches heraus; er deutet mit dem Finger auf die Grabinschrift, die der berühmte Agnolo Poliziano gedichtet hat:

„CONDITVS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS,
ARTIFICIS POTVI DIGITIS ANIMARE COLORES
SPERATAQVE ANIMOS FALLERE VOCE DIV
IPSA MEIS STVPVIT NATVRA EXPRESSA FIGVRIS
MEQVE SVIS FASSA EST ARTIBVS ESSE PAREM

MARMOREO TVMVLO MEDICES LAVRENTIVS HIC ME
CONDIDIT, ANTE HVMILI PVLVERE TECTVS ERAM."[68*]

Auch seine Klostergemeinde verkündet in einfachem schlichten Nekrolog das Lob des Malers:[69]

„VIIII. octobris F. Philippus Tomae Lippi de Lippis de Flor. Pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens cappellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictae ecclesiae sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix nullus cum nostris temporibus pingens attigerit: qualis pictor fuit, cappella Prati depicta, et alia eius mira opera testantur. MCCCCLXVIIII."

Schon Vasari hat in seiner ersten Ausgabe — im Leben des Lippi — ein mildes Urteil über die Charakterschwächen großer Männer abgegeben.[70] Wenn die Nachwelt mit der Geißel der Moral den großen Toten maßregeln möchte, so ruft der Geist des lustigen Malers ihr heute noch dasselbe Wort zu, das der frische Mund einst seinem Herrn, dem großen Cosimo, erwiderte:

„Ausgezeichnete Geister sind Geschenke des Himmels und keine Lastesel."[71]

DIE WERKE DES FRA FILIPPO

Die mythische Zeit.

Vom Ende der zwanziger bis Ende der dreißiger Jahre

Ein künstlerisches Programm.

Die Anbetung der Könige in der Sammlung Cook zu Richmond.

Mit anschaulichen Worten beschreibt der heilige Bonaventura einmal die Anbetung der Könige: Der Knabe in reifer Betrachtung und Würde, die Madonna, die Augen schamhaft zur Erde gesenkt, die drei Könige, welche die Schätze anbieten und verehrend den Fuß des Heilands küssen.[72] Nichts als den schlichten Hauptvorgang erzählt der Franziskanermönch. Daran hat sich Giotto in seinem Fresko in Padua gehalten; nur durch zwei Knechte und ein paar Kamele deutet er die weite Reise der drei Könige an. Sonst nichts von irdischer Herrlichkeit. Der Engel, der zu Seiten Marias steht, zeigt, auf welcher Seite man den Akzent zu suchen hat. Im 15. Jahrhundert wird aus der einfachen Geschichte ein prachtvolles Schauspiel mit einer Fülle von Episoden. Bei keinem biblischen Gegenstand bot sich soviel Gelegenheit, Prunk und höfische Sitte zu entfalten, als in einer Szene, wo drei weltliche Herrscher dem höchsten himmlischen Herrscher huldigen. Vielleicht hat auch hier zwischen der Kirche und der bilden-

den Kunst die Mysterienbühne vermittelt. Es ist wohl kaum Zufall, daß sich in Oberitalien, welches zuerst französische Kultur und Sitte übernahm, schon früh eine prächtige Ausgestaltung dieses biblischen Stoffes findet: 1336 wird von dem großartigen Umzuge der drei Könige in Mailand berichtet, der dort von den Dominikanermönchen veranstaltet wurde.[73] Wie eine Urkunde von 1428 bestätigt, bürgert sich im 15. Jahrhundert auch in Florenz das Dreikönigsfest ein.[74] Ende des Trecentos findet sich dann auch der Niederschlag dieser festlichen Auffassung in der bildenden Kunst Italiens.[75] Aber erst der geschärfte Blick und die geübte Hand des quattrocentistischen Malers war einer so reichen Darstellung künstlerisch gewachsen. Wieder tritt hier Oberitalien mit maßgebenden Dingen auf den Plan. Zwar hat sich von Pisanello selbst kein authentisches Bild und auch kein Bericht darüber erhalten, wohl aber Bilder, die in seinen Umkreis gehören und auf ein verschollenes Original weisen, so die Anbetung des Kaiser-Friedrich-Museums Nr. 95 und die des Stefano da Zevio der Brera; vor allem aber deutet Gentiles Dreikönigsaltar auf oberitalienische oder gar flandrische Einflüsse. Florenz besaß wohl schon etwas früher den Prachtzug der Könige von einem einheimischen Künstler, von Lorenzo Monaco (Uffizien Nr. 39).[76] Aber wie unscheinbar erscheint dessen übersehbares Gefolge gegen Gentiles unzählige Menge; wie verschwinden die wenigen Motive des Kamaldulensers gegen Gentiles unerschöpflichen Reichtum! Wie armselig wirken bei ihm die geschmückten Gewänder gegen des Umbriers strahlendes Gold! Was Lorenzo noch im Banne trecentistischer Befangenheit versuchte — Gentile hat es erreicht: seine Anbetung ist das erste Lichtbild im modernen Sinne. Masaccio ist absichtlich geschlossenen Auges daran vorübergegangen; ihn lockten andere Ziele. Aber Fra Filippo, der selbst in einer wesentlich malerischen Strömung des Trecentos wurzelte, begriff, um was es sich handelte, und malte seine Anbetung zu Richmond.

Ein großes Rundbild, in dem der Vorgang sich abspielt. Schon die Form versetzt uns mit einem Ruck in die Florentiner Frührenaissance. Das Tondo war seit dem Altertum nie ganz aus der

bildenden Kunst verschwunden und selbst das krause Gefühl der Gotik kehrt hin und wieder zu dem klassischen Rund zurück.[77] Donatello hat dann für die Renaissance in der alten Sakristei von San Lorenzo und später im Hof des Palazzo Riccardi den Ton für das erzählende Relief in Rundform angeschlagen; seine Madonna des Louvre ist vielleicht das früheste Tondo einer Anbetung des Kindes. Aber alle diese Dinge liegen später als das Bild bei Cook. So müssen wir bis auf weitere kunstgeschichtliche Entdeckungen schon Lippi die Ehre lassen, der Schöpfer des Hausandachtsbildes in Rundform zu sein. Vielleicht haben ihn auch kunstgewerbliche Dinge dazu angeregt.[78]

Die Anbetung in Richmond ist durch keine alte Quelle beglaubigt, erst die neuere Forschung hat sie mit Bestimmtheit dem Meister gegeben.[79] Sie trägt nicht nur alle Merkmale der Hand, sondern enthält zugleich sein künstlerisches Programm. Das flaue, gelenklose Fassen, die kleinen knochenlosen Händchen mit der dicken Ausbuchtung an der Maus verraten ebenso den Maler in seinen Schwächen, wie die steifen, geplätteten, fest am Boden anklebenden Falten. Aber der Meister ist nicht nur an den kleinen Schriftzügen kenntlich, sondern noch mehr in den künstlerischen Anregungen, welche von diesem Bilde ausgehen. Das Trecento hatte aus der byzantinischen Kunst ein Erbe in seine Landschaft hinübergenommen: das Felsgestein. Schritt für Schritt können wir an den Figuren wie an der Landschaft die Entwicklung verfolgen, die sich am Ende des alten und am Anfang des neuen Jahrhunderts vollzieht: nur in den Formen der Felsen herrscht noch der alte Zopf. Immer wieder treffen wir statt auf zusammenhängende Felsmassen auf einzelne Steinblöcke, die man kindlich aneinanderfügt, stets in Aufsicht nimmt und von oben her belichtet. Manchmal erkennt man an ihrer Stufenbildung den Stammbaum: die Felsentreppen der altchristlichen Kunst.[80]

Dieses Schema hat Fra Filippo übernommen, es aber in den Einzelheiten feiner beobachtet und im kleinen wenigstens den Schritt in den Naturalismus getan. Ihm zuerst sind für die eigenartigen

Bildungen seiner Heimat die Augen aufgegangen. Bei seinen Wanderungen durch die leichtbewaldeten Hügel von Fiesole sieht er, daß diese nicht aus groben Felsstücken, sondern aus dünnen Schichten bestehen; es sind die feinen, dem Schiefer ähnlichen Lagerungen der Macigno-Formation.[81] Dieses geschichtete Gestein, das auf Lippis Bildern immer wiederkehrt, bildet den Felsgrund, auf dem der Zug der heiligen drei Könige der Hütte des Heilands naht. Aber nicht nur die eigenartige Form seines heimatlichen Hügellandes erkennt Fra Filippos Künstlerblick; er empfindet auch den malerischen Reiz der Farbe, des grünlich schimmernden Mooses, das den Stein überzieht.[82] Er breitet seine sanfte Decke über die Felsstufen dieser Anbetung; den Bildern, die sich im Waldinnern abspielen, verleiht er dadurch einen einheitlichen stimmungsvollen Gesamtton. Hat der Künstler dieses Motiv erfunden, so hat er ein anderes übernommen, das in der zukünftigen Malerei Italiens ein Hauptwort sprechen sollte: die Ruine. Die Spuren lassen sich in einer baufälligen Hütte schon frühe in Italien auf einem Bilde der Gaddi-Schule[83] nachweisen. In der Kunst diesseits der Alpen ist eine wirklich großartige Ruine schon Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden.[84] Gentile äußert sich in seiner Anbetung wieder zurückhaltender und bricht nur ein paar Steine aus seiner Hütte; es handelt sich hier mehr um ein unvollständiges, als um ein verfallenes Gebäude. Fra Filippo schlägt auf dieser frühen Anbetung das Motiv in völlig gleicher Weise an, wie auf seiner späteren Geburt Christi (Florenz, Akademie Nr. 82). In dem Tondo legt sich eine abgebröckelte Mauer, mit stufenartigen Absätzen an den großen Torbogen an, durch welche die Schar der Anbetenden zieht. Eine ähnliche Bildung zeigt die Mauerkante, über welche im Geburtsbilde die heilige Magdalena lehnt. Mit der „Ruinensentimentalität", welche die zweite Hälfte des Jahrhunderts auszeichnet, und welche antike verfallene Trümmer als Stimmungselement verwendet, haben diese Versuche nichts zu tun. Die Freude des Naturalisten an ungewöhnlichen Bildungen, der malerische Reiz des Unregelmäßigen als Gegensatz zu dem nor-

malen Geraden erklären einerseits die neue Erscheinung; anderseits entspringt sie aus dem stofflichen Erzählerbedürfnis des Künstlers, den Ort, wo der Heiland geboren ist, als möglichst kümmerlich und unwohnlich zu charakterisieren.

Der wichtigste Fortschritt, mit dem Fra Filippo in die Geschichte der toskanischen Malerei eingreift, die Kraft und Ausbeutung der Beleuchtung, durchdringt schon dieses Jugendwerk. Die Voraussetzung für die märchenhafte Beleuchtung, strahlende Helligkeit bei tiefblauem Nachthimmel, geht wohl auf die Schilderung des Prudentius zurück: „Das Licht des wegweisenden Sternes sei heller gewesen als das der Sonne.“[85] Während die ältere Kunst den Stern gern buchstäblich darstellte, macht sich im 15. Jahrhundert auch hier ein Wandel fühlbar. Die Gebärden der geblendeten und erstaunten Umgebung deuten die himmlische Erscheinung nur an. Hier wie überall ist die entwickeltere Kunststufe die, welche den Akzent auf die Wirkung des Wunders setzt. Gentile freilich, den von Oberitalien her die Vorliebe für blitzendes Gold im Blute lag, ist froh, den glänzenden Stern darzustellen, während Fiesole, der ihn noch in seinen Frühbildern, dem Reliquiar zu San Marco und der Predelle im Gesù, ganz gegenständlich strahlen läßt, sich schon 1433 mit einem Hinweis begnügt: ein Mann unter den Zuschauern zeigt nach oben. (Predelle der Madonna dei Linaiuoli). Auch Fra Filippo hat das künstlerische Mittel der Andeutung benutzt: die Frau, die rechts am äußersten Winkel der Häuserreihe steht, hält, um das scharfe Licht abzublenden, die Hand vor die Augen.

Die Geschichte der Beleuchtungsprobleme in Italien hat wohl nicht den Ausgangspunkt in einer Provinz und einer Schule. In Toskana sind es Taddeo Gaddi und seine Nachfolger, die hier bahnbrechen. Zunächst setzt man die einfachere und derbere Wirkung nächtlichen Dunkels in Gegensatz zu einer starken, großen Lichtquelle. Taddeos Fresko der Verkündigung an die Hirten in Santa Croce steht hier als Markstein da. Agnolo Gaddi ist wohl in dieser Richtung weiter gegangen. Leider macht die schlechte Erhaltung der Fresken in Prato, besonders des Geburtsbildes, eine sichere Beob-

achtung unmöglich. Lorenzo Monacos Name bedeutet hier noch eine weitere Steigerung. In der Geburt Christi (Predelle des Krönungsbildes in den Uffizien) ist die Wirkung einer dreifachen Lichtquelle, die von den zwei Gruppen der Cherubim und dem Verkündigungsengel ausgeht, gut beobachtet. Vor allem aber fördert Lorenzo die malerischen Ausdrucksmittel nicht nur für grobe Beleuchtungseffekte, sondern für die feineren Wirkungen der Luftperspektive. Hier findet bereits ein Zurückgehen der entfernteren Figuren statt. Ob Fra Filippo als Kind in der Werkstatt Lorenzos oder bei irgendeinem anderen Miniaturmaler der Gaddischule gearbeitet hat, bleibt dahingestellt. Jedenfalls haben die malerischen Bestrebungen der Schule den empfänglichen Boden für den Eindruck vorbereitet, den ihm das Werk des großen umbrischen Lichtmalers machen sollte: der Dreikönigsaltar des Gentile da Fabriano. Gentile aber vereinigt beide malerischen Strömungen in Italien. Als Schüler des Alegretto Nuzi, der selber wieder aus der Werkstatt des Taddeo Gaddi hervorgegangen ist, gehört er den florentinischen Lichtmalern an. Durch seinen Aufenthalt in Oberitalien kommt er mit jener malerischen Bewegung in Berührung, welche in den Malereien des Avanzo und Altechiero in Padua schon Ende des 14. Jahrhunderts einen Niederschlag fanden. In den Exequien der heiligen Lucia sind die hinteren Figuren bereits in eine Atmosphäre eingehüllt. Vielleicht kommt als dritter Einfluß bei Gentile die Kenntnis französischer oder flandrischer Miniaturen hinzu. Gentile hat einen Faktor in die Beleuchtung eingeführt, den man in Toskana gar nicht kannte: den Schlagschatten.[86]

Als der Umbrier dann in seiner Anbetung nicht nur die Summe alles dessen zog, was er gesehen, sondern aus den verschiedenen Samenkörnern seine eigenen lebenskräftigen Pflanzen aufschießen ließ, da fand er unter all den staunenden Florentinern einen Jüngling, der seiner Bewunderung in einem Kunstwerke Sprache verlieh: Fra Filippo wird nun der erste Florentiner, der statt der Nachteffekte der Gaddischule und ihrer Dämmerungsbilder helle Sonnenbeleuchtung darzustellen wagt.

Freilich bleibt die Anbetung in Richmond nur ein Versuch, aber für die Entwicklungsgeschichte der Lichtprobleme ein höchst beachtenswerter. Mit einer für die damalige Malerei völlig unerhörten Leuchtkraft werden das Gemäuer, das Dach der Hütte und ein Teil des Felsbodens sowie die der Richtung der Strahlen ausgesetzten Figuren getroffen. Noch ist das glitzernde Spiel des Lichtes nicht wiedergegeben; nur kräftige Schlagschatten am Fuße der Figuren dienen als Gegensatz zu großen Lichtflächen. Der eigentlich prickelnde Wechsel von Licht und Schattenflecken, für welchen es in einem so bewegten und figurenreichen Bilde unbegrenzte Möglichkeiten gab, sah der Maler entweder nicht, oder er fürchtete, durch solche „Zufälligkeiten" die Deutlichkeit des plastischen Gehalts zerrinnen zu lassen. Nimmt man zu der Kraft der Helligkeit, die feine Abstufung der Valeurs, das allmähliche Verschummern der aus der Ferne auftauchenden Scharen, die sich am äußersten Horizonte im graulichen Dämmern verlieren, so erscheint das wie ein Präludium zu dem Spiel des Lichtes auf seinen beglaubigten Werken: der Predelle der Florentiner Akademie und dem Tondo des Pitti.

Der jugendliche Künstler zeigt sich in seinem Frühwerk aber nicht nur als den künftigen Lichtmaler, sondern zugleich als geschickten Erzähler. Der Hauptvorgang ist klar durch die Anordnung hervorgehoben. Etwas seitlich im Vordergrunde sitzt auf einem Felsstück vor der Hütte mit anmutiger Neigung die Madonna, ihr Kindchen auf dem Schoße. Der Knabe hält spielend noch eine Blüte in der Linken, während er mit der Rechten den knieenden ältesten König segnet. Rechts neben Maria steht Joseph, erstaunt die Rechte erhoben. Er nimmt hier eine Art Mittelstellung ein; nicht als ein König gleichberechtigt neben der Königin thronend, wie bei Giotto und Lorenzo Monaco, aber auch nicht wie jener jämmerliche Strohmann der mittelalterlichen und nordischen Kunst, der teilnamlos ja mitunter schlafend in einer Ecke hockt. Er wird nicht nur durch seine Anordnung im Vordergrunde des Bildes dicht neben Maria hervorgehoben, sondern seine Bedeutung wird auch dadurch verstärkt,

daß die hinter ihm stehende Figur eines Zuschauers — vielleicht eines Hirten — seine Bewegung wiederholt. Von links aus einem großen Torbogen naht der Zug der Könige. Die drei Magier und ihr nächstes Gefolge sind schon am Ziele, ein Teil ist von den Rossen gestiegen und kniet vor der Jungfrau; der älteste König ergreift das Füßchen des Kindes zum Kuß. Der jüngste, liebliche Königssohn trägt in der Linken ein Prachtgefäß als Gabe. Der mittlere König mit ganz orientalischem Gesichtsschnitt, dem ein Page die Schleppe hält, schaut mit fanatischer Inbrunst zum Heiland auf. Und nun naht hinter ihnen der Zug der Berittenen, mit stehenden oder laufenden Zuschauern untermischt. Einen zweiten Zug sieht man rechts aus unendlicher Ferne von der Höhe des Gebirges die Felsenstraße hinab zur Hütte wallfahren. Dadurch wird der Kompositionsring gut geschlossen und der Hauptstrom der Bewegung bekommt ein einheitliches Ziel — die Madonna. Lippi stattet das Bild zugleich mit einer Fülle von amüsanten Einzelheiten aus. Prächtig drückt er in den Gebärden der aus der Tür tretenden Frauen die verschiedenen Grade von Neugier, Staunen, Andacht und Schwärmerei aus. Eine oder mehrere Figuren aus dem Schatten einer Tür kommen zu lassen, war schon ein beliebtes malerisches Mittel der Gotik die Raumtiefe zu gestalten, und Lippi selbst ist wiederholt darauf zurückgekommen.[87] Auch eine andere Gruppe hat dem Maler so gefallen, daß er sie in seinem Spätstil teilweise wieder verwendet: es ist die Frau, deren Linke ein unruhiges Bürschchen faßt, das die Mutter nach vorwärts zu ziehen sucht, jedoch von einem jüngeren Geschwisterchen zurückgehalten wird. Die Mutter mit dem lebhaften nach vorn schiebenden Kinde findet sich rechts im Tondo des Pitti, während das kleinere nackte Bürschchen sehr ähnlich auf der Geburt des Stephanus in Prato wiederkehrt. Der nackte Putto war nie ganz aus der Kunst des Mittelalters geschwunden, in den Portalskulpturen, in den Randleisten gotischer Miniaturen treibt er sein neckisches Spiel. Aber selbst bei einem noch ganz im Trecento fußenden Künstler, wie Lorenzo Monaco, macht er sich in dem Vordergrunde eines späten Fresko breit: auf der Begegnung

Joachims und Annas in der Bartolinikapelle in S. Trinità hocken vorne ein Paar halbnackter spielender Knaben. Vielleicht kannte Fra Filippo die erschreckten Kinder auf Donatellos Salomerelief. Die Neigung, den nackten Kinderkörper in momentaner Bewegung darzustellen, zeigt sich noch deutlicher in den fünf lebhaften Florentiner Knaben, die sich wohl nicht Zeit genommen haben, in die Kleider zu schlüpfen, und nun herbeieilen, das Wunder zu besehen; sie klettern auf die höchsten Pfosten, um sich die beste Aussicht zu sichern. Diese kleinen, gut gezeichneten, mageren Figürchen bedeuten eine kunstgeschichtliche Tat Fra Filippos. Malerisch war in Florenz der Bestand von nackten, bewegten Figuren nicht groß. Das Hauptereignis auf diesem Gebiet waren die noch ziemlich ruhig schreitenden Figuren des Adam und der Eva und der frierende Täufling in der Brancaccikapelle. Aber weder wurde hier eine so lebhafte Augenblicksbewegung gegeben, noch ein so jugendlicher Körper zum Vorwurf genommen. Das Ideal des Florentiner Knaben war vielleicht damals in der Skulptur in dem David des Donatello (um 1430) entstanden? Oder stammt diese Anregung aus einer anderen Quelle, aus derselben, der Fra Filippo überhaupt den gewichtigen Einschlag des Genres in sein Bild verdankt, aus einer umbrischen? In dem Mittelgrunde des Bildes führt er eine neue ganz selbständige Genreszene ein: mit der größten Nichtachtung der heiligen Stätte, in der der Heiland geboren wurde, wird die Hütte jetzt von den Troßknechten dazu benutzt, die Pferde zu beschlagen! Das Genre hatte sich im Trecento besonders in den Hintergründen entwickelt. Agnolo Gaddi bietet hier manches Beispiel. Eine reichere Quelle floß in Oberitalien: das Hausbuch der Ceruti,[88] die Fresken des Avanzo und Altechiero sind hier einige Belege.[89] Besonders aber ist Umbrien die eigentliche „Heimat des Genres". In den Fresken von S. Giovanni zu Urbino kommen bereits 1416 Trinkgelage vor, die sich in nichts in ihrer Empfindung, sondern nur in der formalen Ausführung von denen eines Jan Steen unterscheiden. Von Starninas derben Späßen inmitten einer Heiligen Geschichte berichtete Vasari (s. o. S. 5 u. 6). Auch in der Anbetung des Gentile sind reichlich solche Züge eingemischt: der junge König,

der sich die Sporen abnehmen läßt, um das Kindchen nicht durch das Klirren zu erschrecken; die beiden Troßknechte, die im Hintergrunde links sich die Zeit mit Ringkampf vertreiben! Gentile hat manches Jahr in Florenz gelebt, und in seiner Werkstatt war sicher noch manches andere zu sehen.[90] Fra Filippo brachte als Gaddischüler ein starkes Interesse an diesen Dingen mit und hat wohl bei Gentile manches Neue aufgelesen! Wie anders will man sich das ganz oberitalienische Motiv erklären: das Vorkommen des Pfaues auf dem Dach der Hütte und der beiden herabfliegenden Fasanen?[91] Woher anders als aus Oberitalien stammt das höfische Motiv des Schleppenhaltens? Daß aber Fra Filippo diese Anregungen sich nicht erst in Padua geholt hat, wohin er 1434 ging, beweist der Stil des Bildes, welcher der eines Anfängers ist: und einen solchen hätten die Paduaner nicht von auswärts berufen.

Das Tondo verrät noch nicht eine Aufnahme der Errungenschaften der Brancaccikapelle. Die Kenntnis perspektivischer Regeln liegt noch im Dunkeln. Von einem gemeinsamen Fluchtpunkt ist gar nicht die Rede. Auch der vordere Blumenteppich, der aus den einzelnen zusammenhanglosen Gewächsen von Hälmchen, Blüten und Blätterbüscheln besteht und höchst ungeschickt an das Felsterrain geklebt ist, ist ohne die geringste Verkürzung der Pflanzen gezeichnet. Vor allem atmet man in dem Aufbau der Landschaft noch nicht die freie Luft der Renaissance. Hier wirkt noch alles beklemmend: das Übereinandergehäufte, statt des ruhigen Sichausbreitens in der Ebene. Fast bis zum Bildrande reichen die Felsen und lassen kaum Raum für ein Stückchen tiefblauen Nachthimmel: auch das ist im Geschmack des Trecentos.[92] — Durch eine steinige Gebirgsgegend wird der hohe Aufbau schlecht und recht zu begründen versucht. Zu beiden Seiten des Felsplateaus, auf dem die Hütte steht und der Zug vor der heiligen Familie Rast macht, zieht sich die Straße in die Höhe. In der rechten Bildecke ist eine abgesprengte Felswand höchst altertümlich als Kulisse verwendet; von hier steigt, unwahrscheinlich angefügt, die Straße mit einer Häuserreihe steil bergan. Links hebt sich der Berg allmählicher und läßt durch ein großes Tor den Troß der Berittenen

einströmen. Das malerische Motiv des eindringenden Menschenschwarms unter einem Bogen ist alt.[93] Sehr wirkungsvoll wird es von Simone Martini auf seinem Gang nach Golgatha ausgebildet und von den Malern des Herzogs von Berri dann benutzt.[94] Neuer wirkte wohl damals der Figurenzug rechts, der, kleiner und kleiner werdend, aus unendlicher Ferne zu kommen scheint. Hier hat Gentiles Bild sichtbar Eindruck gemacht. Wir haben aber noch einen augenscheinlichen Beweis für den starken Einfluß, den das Bild des Umbriers auf Fra Filippo geübt hat. Die Madonna auf der Anbetung in Richmond ist in Haltung und Bewegung freilich im Gegensinn eine getreue Kopie der Maria des Dreikönigaltars. Dagegen scheut sich Fra Filippo nach Gentiles Beispiel das bei diesem fast nackte Kinderkörperchen zu malen: er bekleidet seinen Christus noch mit einem dünnen Hemdchen, obgleich wohl schon Toskana andere Beispiele bot.[95] Das Kindchen selbst, das noch ganz im Banne der alten Überlieferung mit der Segensgebärde dargestellt ist, zeigt recht deutlich, daß wir es mit einem ganz frühen Bilde des Malers zu tun haben. Es ist zartgliedrig und hat noch nichts von dem dicken untersetzten Körperchen, die an Donatellos dralle Bürschchen gemahnen. Vor allem fehlt dem kleinen Lockenkopf der für Fra Filippo so charakteristische Scheitel in der Mitte. Auch die barhäuptige Madonna hat nichts mit Gentile zu tun. Sie ist nicht nur eine Einzelheit in Fra Filippos Lebenswerk, sondern eine Ausnahme für die damalige Tracht der mütterlichen Madonna, während die mädchenhafte Maria in der Verkündigung oftmals so vorkommt. Vielleicht spielt wieder eine Beziehung zur Gaddischule mit: Agnolo Gaddi malt seine Madonna barhäuptig in der Verkündigung an die Hirten (Predelle der Verkündigung der Uffizien und Fresko der Geburt in Prato). Die Haartracht selbst, die zwei um das Haupt geschlungenen Zöpfe, welche die Madonna so gut wie die übrigen Bewohnerinnen dieses Felsennestes Bethlehem tragen — die Defregger-Frisur, die noch heute bei den Tiroler Bäuerinnen üblich ist —, gibt nur einen ganz ungenauen Anhalt für die Datierung des Bildes: sie kommt ebensogut bei der Predelle von Gentiles Anbetung, wie in der Predelle

zur Madonna dei Linaiuoli des Fiesole zehn Jahre später vor (Predigt des Markus), wie auch in der der Spätzeit des Pesello angehörigen Anbetung in Montpellier. Auch aus der Tracht der übrigen Teilnehmer läßt sich kein sicherer Schluß auf ein genaues Datum ziehen. Der einzelne Zopf des zweiten Königs war schon im Trecento gebräuchlich (Fresken der spanischen Kapelle), kommt aber auch auf der eben erwähnten Predelle des Fiesole vor.

Den sichersten Anhalt zur Datierung als eines der frühesten Werke Lippis geben außer der kindlichen Perspektive die Architektur und die unverkürzten Blumen, die hellen und kraftlosen Farben, sowie die glasige und verblasene Stoffbehandlung. In den runden Kurven im Mantel der Madonna wiegt sich noch mit Wollust gotisches Gefühl.

Im Steigbügel der Renaissance.

Die Verkündigung in der Pinakothek zu München Nr. 1005.

Schon in der weiträumigen Anordnung atmet man den Geist der Renaissance. Maria ist nicht mehr in ein enges kastenartiges Gehäuse gequetscht, wie bei Agnoli Gaddi[96] und Lorenzo Monaco[97] sondern steht in einer geräumigen Loggia, die sich in drei Arkaden nach einem Gärtchen öffnet, dem Engel frei gegenüber. Die Architektur ist in ihrem Gesamtaufbau wie ihren dekorativen Einzelheiten in Renaissanceformen. Größere kannellierte korinthische Pilaster, welche mit kleinen ionischen Säulen verbunden sind, tragen den Architrav mit den gebräuchlichen Zierformen: Muschelornament, Eierstab und Zahnschnitt. Die Verkupplung eines größeren korinthischen Pfeilers mit einer kleinen ionischen Säule wendet Donatello zuerst am Tabernakel des heiligen Ludwig an. Oder hat Lippi das Motiv erst aus zweiter Hand aus Masaccios[98] Trinitàfresko in Santa Maria Novella übernommen? Bei seinen Wanderungen, die an Or San Michele vorbeiführten, mag Lippi auch der stumpfwinklige Giebel und das Flügelornament an Donatellos

Tabernakel Eindruck gemacht haben, denn er benutzt beide Formen in dem Verkündigungsbilde. Das Tor, welches im Hintergrunde des Gärtchens den Eingang in eine zweite Mauer bildet, die einen baumbepflanzten Rasenplatz einfriedet, trägt einen stumpfwinkligen Giebelaufsatz.[99] In den länglichen Feldern des Frieses über den Arkaden der Loggia wendet Lippi dann in freier Umgestaltung das Donatellosche Motiv an: Engelflügel und Bandenden.

Vor allem aber hat der Maler jetzt von Masaccio gelernt: das Münchner Bild verrät bereits die Kenntnis perspektivischer Gesetze. Das Gemälde ist in gerader Perspektive gezeichnet und besitzt dementsprechend seinen Augenpunkt in der Mitte. Der Horizont ist in

Augenhöhe der Maria genommen. Schon die strenge Durchführung der perspektivischen Regeln, im Gegensatz zu dem bunten Durcheinandertaumeln im Richmondbilde, ergeben einen Zwischenraum von ein paar Jahren zwischen beiden Werken. Im übrigen gibt sich die Verkündigung als Frühbild zu erkennen; besonders im Ikonographischen knüpft es an Vorhandenes an.

Nicht einmal das Gärtchen ist Fra Filippos eigenste Erfindung: er konnte dergleichen wohl mehrfach in Florenz sehen. Andeutungsweise noch auf Goldgrund und durch ein paar mit Weinlaub berankte Spaliere und einige Hälmchen notdürftig charakterisiert, tritt es bei Lorenzo Monaco auf. Bei Fra Angelico wird es dann typisch.[100] Vorangegangen ist auch hier wieder der Norden. Ausgangs des vierzehnten Jahrhunderts hat ein Paduaner Maler Marias trauliches Gemach mit einem Gärtchen umgeben, in dem sich das geschäftige Treiben des täglichen Lebens unbekümmert um den heiligen Vorgang abspielt.[101] Auch Umbrien bringt frühe das neue Motiv.[102]

Die Gegenüberstellung eines knieenden Engels im Profil und einer stehenden Madonna in drei Viertel ist nichts Neues; das Schema kommt etwas steifer bei Angelo Gaddi vor. Auch die Erscheinung Gott Vaters in Wolken, der, hier von Seraphim und einem größeren Engel begleitet, die Taube entsendet, die auf goldenen Strahlen herabfliegt, ist die typische Form des Trecentos. Selbst die Anwesenheit eines zweiten Engels ist nicht Lippis Erfindung. Schon Angelo Gaddi hat Gabriel einen himmlischen Begleiter zugesellt. In seiner Verkündigung im Louvre kniet hinter Gabriel ein zweiter Engel. Fra Filippo verwendet das malerische Motiv des Indertürestehens: er zeigt einen zweiten Himmelsboten halb verdeckt im Schatten einer offenen Pforte, mit einem Lilienzweig in der Hand. Angelo Gaddi scheint überhaupt in Fra Filippos Gedächtnis haften geblieben zu sein; denn er wiederholt dessen Madonnengestalt aus der Verkündigung in den Uffizien völlig in der Bewegung, nur daß die Linke nicht ein Buch hält, sondern lose in das Gewand faßt. Die Madonna hat sich bei dem Eintritt des Engels vom Betpult erhoben, auf dem noch das Buch ruht. Sie senkt den Blick demütig zu Boden und hebt die

Linke leise vor die Brust. Es ist der Augenblick geschildert, in welchem sie gottergeben die Worte gesprochen hat:

„fiat mecum verbum tuum".

Der Engel hat in der überkommenen Begrüßungsgebärde seinen Spruch vollendet; die Rechte ruht huldigend vor dem Busen, während die Linke, die sich auf das Knie stützt, das alte Symbol der Verkündigung, einen mächtigen Lilienzweig, trägt. Auch in der Tracht hält sich der Engel an Überkommenes. Die prachtvollen Pfauenflügel kennt schon das Trecento; auch Lorenzo Monacos Gabriel entfaltet in Santa Trinità diesen schillernden Schmuck. Selbst der volle Rosenkranz war schon lange in Siena heimisch. Auch für die eigentliche Kleidung, ein idealisiertes Chorknabengewand mit flatternden Stolaenden, hatte die verflossene Kunst schon vorgearbeitet; selbst die Art, mit der das graue Untergewand im antiken Geschmack etwas über die Hüfte gerafft ist, kommt schon früher vor. Der Engel sieht weder verehrend zur Maria auf, noch demütig zu Boden, sondern starrt vor sich hin; solche Ungeschicklichkeit hat der spätere Lippi vermieden. Noch eine andere Gewaltsamkeit in der Komposition verrät den unerfahrenen Künstler. Ein Stück des blauen Mantels der Madonna ist über das Betpult, unter das gleichfarbige Kissen, auf dem das Buch ruht, gezogen, vielleicht in der Absicht, den Farbenfleck dort nicht vereinzelt wirken zu lassen. Träte Maria jetzt zurück, so zöge sich der Mantelzipfel zur Erde und risse in seinem Falle das Buch mit sich: es entstünde profaner Lärm und störte die stille Weihe der Stunde.

Für eines der frühesten uns bekannten Bilder des Meisters, die es trotz einiger Jahre Zwischenraum stark an die Anbetung in Richmond anklingen läßt, spricht die flaue und glasige Behandlung der Stoffe und die Ähnlichkeit der Typen. Die weichliche Formbehandlung im Mantel der Maria steht der Gewandung des Joseph in der Anbetung zu Richmond nahe. Vor allem ist hier der Gesichtstypus der Madonna verwandt: es ist das gleiche weiche Oval ohne wesentliche Akzentuierung des Kinnes, die Augenbrauen sind gewölbter als in den späteren Bildern, der Mund ist noch ein Puppenmäul-

chen, die Nase lang und schmal mit sehr feiner leicht geschwungener Spitze, während die darauf folgende Zeit eine kürzere Spitze mit etwas breiterer Kuppe zeigt. Kurzum, es finden sich hier wie in Richmond starke Anklänge an Fra Angelico. An ihn gemahnt auch die schlanke Gestalt der Maria. Neben dieser etwas schablonenhaften Holdseligkeit geht der Versuch, schärfer zu charakterisieren, besonders in der Gestalt des aus der Türe kommenden Engels. Die Nase ist bei diesem Versuch etwas skrophulös ausgefallen und gemahnt an ähnlich fratzenhafte Gesichter in dem Gefolge der heiligen drei Könige. Gemildert kehrt dieser Typus in der heiligen Magdalena des Geburtsbildes und sogar noch im Spätstil in dem einen Engel der Madonna in den Uffizien wieder. Auch sonst ist das Bild so deutlich mit den Merkmalen von Lippis Hand gezeichnet, daß es schon von Crowe und Cavalcaselle als charakteristisches Frühbild des Meisters genannt wird. Das tastende Fassen, mit dem Maria in das Gewand greift, die geglätteten eckigen Falten sind nur grobe Merkmale. Andeutungsweise tritt hier der für Lippi später bezeichnende Mantelzipfel auf. Hier liegt er noch locker auf dem linken Arm der Maria; später entwickelt sich daraus ein fester, unter dem Arme durchgezogener Zipfel.

Vor allem spricht für Lippi die Farbenskala, die ähnlich noch auf seiner Madonna aus Santa Croce vorkommt, und die feine malerische Behandlung der Beleuchtung. Es ist ein kühles Grau in der Architektur mit grünem Ornament, das Lippi stets bevorzugt. In dem feinen Schatten, in dem der zweite Engel verschwimmt, und mehr noch in dem Spiel des Lichtes, das auf der Cherubimgruppe tanzt, spürt man, mit welcher Freude der Maler hier beobachtet hat. Ein Wahrzeichen als Kenner des Lichtproblems hat Lippi in die Glasvase gesetzt, die vorn am Pult mit Rosen gefüllt steht: er läßt in dem Glase die feinsten Reflexe spielen und verfolgt diesen Beleuchtungswechsel hinein bis in die aufreflektierten Ringe des Schlagschattens.

Beobachtungen von solcher Feinheit sichern Lippi einen ehrenvollen Platz in der Entwicklungsgeschichte malerischen Sehens.

Ein altes Thema in neuer Form.

Die Anbetung des Kindes in der Florentiner Akademie Nr. 79.

Neu die Auffassung und völlig neu die Behandlung! Zum ersten Male in einem großen Hausandachtsbilde die Madonna, die das nackte Kind anbetet, das vor ihr auf dem Boden liegt. Schritt für Schritt hat sich aus dem alten Geburtsbilde heraus diese Darstellung entwickelt. Die Wöchnerin ruht auf ihrer Lagerstatt, das Kind in einer Krippe, beide noch ohne Beziehung zueinander; Joseph wird als teilnahmlose Nebenfigur ziemlich gleichbedeutend mit den heiligen Tieren hinzugesellt; als Ort dient zuerst die Felsenhöhle, später die Hütte — das sind die Versatzstücke, mit denen das frühe Mittelalter das Weihnachtsmärchen darstellt.[103] Das 14. Jahrhundert vermenschlicht und vergeistigt den dürren Vorgang. Es vermenschlicht ihn, indem es Mutter und Kind in Beziehung stetzt: Maria langt nach dem Säugling, noch später nimmt sie ihn in ihre Arme. Dann verschwindet die Erinnerung an das Wochenbett: Maria sitzt vor der Hütte und hält ihr Kindchen.[104] Vergeistigt wird der Augenblick durch einen neuen, unendlich feinen Zug: Maria erblickt in ihrem jungen Kinde das künftige Heil der Welt; sie sinkt in die Knie und betet es an —

Und Maria kniete nieder,
Betete es an, das Söhnlein.[105]

Die ersten Spuren der Auffassung weisen nach Italien bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts zurück;[106] schon um 1400 ist die Darstellung nicht mehr ungewöhnlich. Fra Filippo konnte solche Vorbilder aber auch von ihm nahestehenden Meistern entlehnen, von Lorenzo Monaco und von Gentile.[107] Lippi geht aber weiter als seine Vorgänger; er schaltet alles aus, was an die heilige Geschichte erinnert. Statt des Epos gibt er die Lyrik. Die weitläufige Staffage ist verschwunden: Mutter und Kind scheinen sich allein in der Waldeinsamkeit zu glauben. Es sind jene grünen schummerigen Waldesplätze Toskanas, wo aus rissigen Felsen die kleinen

italienischen Eichenstämme spärlich aufwachsen, aber desto üppiger Blumen aus dem Rasen schießen. Die Stille der Natur wird nur durch das Rieseln einer kleinen Quelle unterbrochen, die sich zu einem klaren Spiegel am Boden ansammelt. In diesen Wiesengrund hat Maria ihr Bübchen gebettet; sie sieht die Aureole, die es verklärt, und sinkt in die Knie mit leise gefalteten Händen, nur die Fingerspitzen berühren sich. Von oben aus Wolken langen die Hände Gott Vaters segnend herab, er hat die Taube entsendet, die auf goldenen Strahlen zum Heiland herunterschwebt. Dieser ist selbst in eine Aureole von züngelnden Goldflammen gebettet. Zwei

anbetende Engel knien auf Wolken, ganz in grüne Farbe getaucht.[108] Aber Mutter und Kind sind auf Erden nicht völlig allein. Rechts in der Ecke, unvermittelt und unmöglich im Raume, klebt die Halbfigur eines Kamaldulenser Mönches, der in Verehrung die rechte Hand vor die Brust legt und links einen Pilgerstock schultert. Da sein Haupt ein Heiligenschein umgibt, wie das der übrigen Figuren, so ist wohl ein Heiliger des Kamaldulenser-Ordens damit gemeint.[109] Noch einen andachtsvollen Teilnehmer zeigt die heilige Szene: rechts auf den Felsenstufen, die ungeschickt an den Wiesengrund stoßen, eilt der junge Johannes herbei; er entrollt ein Spruchband und deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf dessen Inschrift mit dem Hinweis auf den Erlöser: Ecce agnus dei. Zum Überflusse ist der Johannesknabe noch durch das schlanke Kreuz in der Linken und seine Gewandung aus Schaffell charakterisiert; er wendet zerstreut die Augen nach rückwärts.[110]

Lippi hat mit allerlei Elementen der vorhandenen Kunst frei geschaltet, indem er den Johannesknaben gleichsam als Freund und Familienmitglied einführte.

Die Beziehungen zwischen dem jugendlichen Johannes- und dem Christkinde sind von den Dichtern diesseits und jenseits der Alpen geschildert worden. Philipp der Kartäuser erzählt, wie die heilige Elisabeth mit dem Johannesknaben die heilige Familie nach ihrer Rückkehr von Ägypten besuchte und drei Tage bei ihr blieb: „Darauf nahm die Mutter des Johannes den Knaben Jesus mit sich, da Maria noch nicht eingerichtet war und immer noch in Armut zu darben hatte.“[111] Die Meditationes nehmen als neues Element die Wüste in der Erzählung auf. Sie schildern die Begegnung der beiden Kinder auf der Heimkehr nach Nazareth, als die heilige Familie durch die Wüste wandert, in welche sich der kleine Johannes zurückgezogen hat.[112]

Anfang des 15. Jahrhunderts haben sich die Mysterienbühne und die bildende Kunst zugleich des Stoffes bemächtigt.[113] Und wenn wir im Norden in dieser Zeit den kleinen Johannes auch in anderen Darstellungen als Spielgefährten des Christuskindes er-

blicken,[114] so liegt hier nicht nur der Einfluß der Mysterienbühne, sondern eine gemeinsame allgemeine Strömung in der Gesinnung vor: die Vorliebe für das Genre und die häusliche Darstellung des heiligen Lebens ist erwacht.[115] Diesseits der Alpen entsteht das Sippenbild. Ein Ausfluß dieser Strömung ist die Freude an der Individualisierung der kindlichen Gestalt. Das 15. Jahrhundert wird in Deutschland wie in Italien das eigentliche „Zeitalter des Kindes".[116] Und wie es den antiken Putto zu frischem Dasein erweckt und aus ihm seine Engel, ja sein Christuskind neu belebt, so wird es auch der Schöpfer des Johannesknaben. Lippi ist künstlerisch selbständig vorgegangen; er weicht von der biblischen und legendären Überlieferung ab, welche den Johannes nur um wenige Monate älter als Christus sein läßt. Die Erklärung liegt wohl darin, daß er hier zwei ursprünglich getrennte Vorgänge vereint hat: aus der Geburt des Heilands ist der kleine Christus, aus der Begegnung in der Wüste der größere Johannes genommen.

Freilich eine Wüste in unserem Sinne ist es nicht. Der Italiener der Renaissance verband überhaupt damit nur freundliche Vorstellungen.[117] Fra Filippo freut sich, einen Ausschnitt seiner heimischen Landschaft zu geben. Die Felsen zeigen hier schon viel deutlicher als im Richmondbilde die geschichtete Struktur der mergeligen pietra serena, freilich noch in der Aufsicht, dieser mittelalterlichen Überlieferung, der er bis in die spätesten Tage treu geblieben ist. Ganz unmöglich, das Verhältnis der dünnen Stämmchen zu den Figuren! Die jugendliche Hand des Malers verrät sich auch in den unverkürzten Blumen und Gräsern des Vordergrundes. Aber dieser Anfänger beobachtet wie kein anderer die Natur und weiß, wo es etwas Interessantes zu erhaschen gibt. Abgehauene Bäume, abgesplittertes Holz zeugen, daß wir uns am Rande einer Lichtung befinden, wo ehedem die Holzfäller gearbeitet haben. Pilze schießen aus den alten Baumstämmmen hervor. Zeigt sich hier wie in dem früheren Ruinenmotiv die Vorliebe des Realisten für eigenartige Bildungen, so setzt Lippis malerisches Bestreben in der Spiegelung ein, die er, der große Beobachter der

Lichteffekte, zuerst in die toskanische Kunst einführt.[118] In dem kleinen Felsbecken, in dem sich das Wasser der rieselnden Waldquelle angesammelt hat, spiegelt sich das tiefe Blau der Wolkenschicht.

In den Typen zeigt sich ein leichter Fortschritt zur Bestimmtheit gegen die Weichlichkeit der früheren Bilder. Im Kopfe der Maria ist die Zeichnung etwas eckiger; die Augenbrauen sind flacher, an der Nase ist die Kuppe als breitere Fläche betont; der Mund ist charakteristischer geworden mit leicht vorstehender Oberlippe, das Kinn mehr als Einschnitt bezeichnet. Auch das Kind nähert sich dem Typus des späteren untersetzten Knäbchens. Der Scheitel ist angedeutet. Die Bewegung des Kleinen ist gut beobachtet: er zieht das rechte Beinchen, wie kleine Kinder zu tun pflegen, an. Noch ist er nicht ganz nackt, sondern in ein kleines Tuch gehüllt, das nur den Oberkörper frei läßt. Marias Mantel, der im hellsten Blau strahlt und noch wellig und aufgeblasen in der Modellierung wirkt, zeigt wenigstens in den Umrißlinien etwas festere und eckigere Falten; er ist hier mit dem für Lippi bezeichnenden Motiv ausgestattet: zweimal wird er im Zipfel unter den Armen der Maria hin durchgezogen. Vasari erzählt: „Für die Gattin Cosimos malte er (Lippi) gleichfalls ein Tafelbild mit der Geburt Christi und Johannes dem Täufer, das in einer der Büßerzellen in der Einsiedelei von Kamalduli aufgestellt werden sollte, die sie zu ihrer Erbauung errichtet und Johannes dem Täufer geweiht hatte."[119] Da dieses Bild wirklich aus Kamaldoli stammen soll und die untrüglichen Zeichen von Lippis Hand und seines Jugendstiles trägt, so dient es uns zugleich als augenscheinlicher Beweis, daß schon der Anfänger die Gunst der Medici genoß.

Die Anbetung des Kaiser-Friedrich-Museums.

Die andere natività, auf welche Vasari anspielt,[120] wurde gleichfalls für die Mediceer geschaffen und zeigt uns Lippi am Ende seiner ersten Epoche als ausgereiften Künstler. Es sind die alten Ge-

stalten, nur ist die Komposition auf die andere Seite geschoben. Der ungeschickt aus der Bildecke hervorsehende Heilige fehlt und wird durch einen links in den Hintergrund gerückten Beter ersetzt, der durch Nimbus und Tracht als heiliger Bernhard gekennzeichnet ist. Als Betschemel dienen ihm die Felsstufen, auf denen er mit gefalteten Händen kniet. Der Johannesknabe, ein drei- bis vierjähriges Kind, steht etwas vorgebeugt mit leicht gekrümmten Beinchen, wie dicke Kinder zu tun pflegen; rechts drückt er sein rosa Gewand an sich, unter dem das weiße Schaffell sichtbar wird, links faßt er gleich einem Spielzeug das Kreuz, um das sich das Spruchband schlingt. „ECCE ANGNUS DEI ECCE M . . . .“ lautet die Inschrift in dem mangelhaften Latein der damaligen Zeit. Die typische Gebärde des Weisens, welche die Kunst sonst dem älteren Johannes zu geben pflegte, ist hier durch den lockeren Zeigefinger nicht ausgedrückt, sondern nur angedeutet. Das Mäulchen ist halb geöffnet und läßt die Zähne sehen, was dem Gesicht einen kindlichen Ausdruck verleiht.

Dieses gotische „Zähneweisen“ ist bei Lippi nichts Neues, er hat es schon reichlich und unangenehm in seinem Richmondbilde angewendet und kommt in Zukunft noch häufig darauf zurück.

Statt der die Anwesenheit Gott Vaters andeutenden

Hände in dem früheren Bilde, schwebt dieser selbst hier in Halbfigur mit ausgebreiteten Händen herab. Der Kopf mit seinen milden Zügen erinnert noch stark an Fra Angelico. Prächtig ist der flatternde Mantel in seinem tiefen Violett mit dem Rot des Untergewandes zusammengestimmt, und alles übersät mit einer Pracht von Goldsternen und Goldstrahlen. Darüber die Taube; sie schwebt nicht mehr in der älteren Form, den Kopf vor die Brust gestellt, von oben herab, sondern in der Auffassung des neuen Jahrhunderts, in der schwierigeren Verkürzung in der gleichen Ebene.[121] Auch von hier gehen Strahlen bis zum Kindchen aus, die es, statt mit einer schweren Aureole mit feinen züngelnden Flammen umgeben. Der Christusknabe ist auch hier ein wenig älter gebildet, mit vollem, deutlich gescheiteltem Lockenhaar. Mit dem linken Ärmchen stützt er sein rechtes, um sich das Saugen am Zeigefinger zu erleichtern. Es ist die antike Gebärde des Harpokrates hier zum kindlichen Lutschen umgedeutet: in der verflossenen Kunst kommt dies nur selten vor, jetzt wird es Allgemeingut.[122] Ein durchsichtiges Schleiergewebe hüllt wie ein Hauch die Füße des Kleinen ein, der ganz in Blumen hineingebettet ist. Marias tiefblauer Mantel, mit sattem Grün gefüttert, fällt in prachtvollen Falten zur Erde. Man fühlt hier den massigen Stoff in seiner Schwere. Links unter dem Arm ist er eingeklemmt; rechts wird er mit dem bekannten Zipfel über den rechten Arm genommen. Auch für das eingeklemmte Gewand finden sich frühere Beispiele; es tritt aber als sehr charakteristisch für Lippi und seinen Kreis auf. Die Madonna ist in der Stellung ähnlich der in der Florentiner Anbetung, nur tiefer geneigt und ein wenig mehr in das Dreiviertel gekehrt. Das durchsichtige Schleiertuch, das Maria in allen Bildern mit Ausnahme der Anbetung in Richmond bedeckt, ist reicher, mit einem kleinen Volant versehen. Marias Stellung ist viel bewegter in der Beugungskurve, so daß die leicht mit den Fingerspitzen aneinander gelegten Hände fast in die Nähe des Kinnes kommen. Spricht schon der Figurenstil für ein viel späteres Bild, als die Florentiner Anbetung, so kommen noch andere untrügliche Zeichen für die Datierung hinzu: die Landschaft, die

Farbe und die Lichtbehandlung. In der Farbe sind tiefe, gesättigte Töne angeschlagen, statt des graugrünen hellen Pflanzenüberzuges der Steine, in dem man den weißen Pergamentton aus der Miniatur durchschimmern fühlt, ein voller sammetener Moosüberzug. Von seiner beliebten perspektivischen Aufsicht und seinen Felsentreppen hat sich Lippi auch hier nicht getrennt; aber er dämpft ihren unangenehmen rötlichen Ton. Von links oben fällt das Licht in die Landschaft, ganz sparsam in feinen Streifen beleuchtet es die Kanten der Felsen. Die Gradverschiedenheit, mit welcher der Johannesknabe und der heilige Bernhard in die Tiefe zurückgedämpft werden, setzt bereits einen fertigen Künstler voraus. Die Landschaft ist die reichere und spätere Schwester des Florentiner Wäldchens: eine Lichtung auf felsigem Boden, in der die Spuren der Holzfäller, Baumstümpfe und Zweige, reichlich verstreut sind; vorn links in der Ecke neben einem abgehauenen Baum die Axt, welche an die Arbeitsleute erinnert, mit der Künstlerinschrift: Frater Filippus P. Jedes Motiv, das auf dem früheren Bilde angedeutet war, wird hier voll und üppig entfaltet. Dort rieselte nur ein kleiner Quell, hier plätschert der Waldbach über die Steine als Wasserfall; ein paar Bretter sind als Brücke hinübergelegt. Auch die Tiere in ihrem bewegten Leben sind zur Bereicherung hineingezogen; hinten sucht ein Wasservogel seine Nahrung, und vorn im blumigen Rasen hockt ein Stieglitz. Vor allem legt die Rasenpartie mit dem Blumenflor — selbst in der Photographie — den zeitlichen Abstand klar, der diese Anbetung von der ersten trennt. Der Wiesenstreifen, der sich am Rand des Waldes ausbreitet, ist dicht besät mit Blüten. Man kann deutlich die Lilie, die rote Feldnelke und die weiße Rose unterscheiden, in dem üppigen Grün den Huflattich, Habichtskraut und Farnwedel erkennen. Dieses ganze blühende Meer ist bestimmt in seiner Eigenart wiedergegeben,[123] statt der schematischen Andeutung auf den Frühbildern; vor allem aber sind Blumen und Blätter annähernd perspektivisch richtig gezeichnet. Derselbe Fortschritt ist in dem richtigen Verhältnis der Baumstämme zu den Figuren zu spüren.

Das Bild stimmt genau mit der Beschreibung eines Bildes aus der Mediceerkapelle, in welcher leider der Name des Künstlers verlöscht ist. (XXX)[124] Da Benozzo Gozzolis Fresken dort erst 1459 vollendet wurden,[125] der Stil des Bildes aber unmöglich in diese Zeit weist, so befand es sich wohl ursprünglich auf einem anderen Altare. Benozzo hat in seiner Komposition bei der Ausschmückung der Kapellenwände auf die nachträgliche Aufstellung Rücksicht genommen, so daß das Altarbild einst mit dem Zug der Könige ein harmonisches Ganzes und deren Abschluß bildete.[126]

Die Geburt Christi in der Florentiner Akademie Nr. 82.

Mit Hilfe der Florentiner und der Berliner Anbetung läßt sich das Bild leicht in den Entwicklungsgang Lippis einordnen; es steht zwischen beiden, aber in einem viel engeren zeitlichen Zusammenhange mit dem Florentiner Gemälde. In dessen Nähe gehört es durch die hellere Färbung und die flauere Zeichnung, vor allem aber durch die ungeschickte Anordnung im Raume. Diese hat sogar dazu verführt, das Bild früher als die Florentiner Anbetung zu datieren.[127] Das Altertümliche des Eindrucks erklärt sich teilweise durch die größere Schwierigkeit, welche dem Maler aus der Anordnung erwuchs: das eigentliche Thema der Geburt, das hier vermutlich dem Künstler vom Auftraggeber gestellt wurde, bedingte eine reichere Füllung durch Figuren und Landschaftsszenerie. Auch die offenbare Mitwirkung von Schülerhänden entschuldigen die Schwächen des Bildes. Die sanft zum Kindchen geneigte, anbetende Madonna ist in der Bewegung fast getreu in der Berliner Maria wiederholt; nur der Kopf ist ein wenig mehr in das Profil gerückt; ihr tiefblauer Mantel fällt in schweren, ruhigen, natürlichen Falten, nicht mehr in aufgeblasenen Dreiecksdüten. Auch im Kindchen ist deutlich die zeitliche Beziehung der Bilder zu spüren. Es ist nicht mehr so ungeschickt platt in das Gras gelegt, wie auf dem frühen, und nicht so weich auf Blumen gebettet, wie auf dem späten Bilde. Um die

Stellung amüsanter zu machen, glaubte Lippi den Kopf höher legen zu müssen; er schiebt ein Bündel Stroh unter, und das Körperchen bettet er sorglich auf das herabhängende gelblichrote Kleid der betenden Mutter. Das Kind ist viel lebhafter als sein Florentiner Gegenstück. Es hat sich nackt gestrampelt, die Glieder sind kaum noch von einem Stückchen Linnen bedeckt; es lutscht dabei wie im Berliner Bilde befriedigt am Zeigefinger, den es mit Hilfe des anderen Händchens in echt kindlicher Weise zum Munde führt; nur die Hände sind in der Haltung vertauscht. Es scheint auch sonst ein Zwillingsbruder des Florentiner Knäbchens, selbst in seinem spärlichen Haupthaar, das sich noch nicht, wie im entwickelten Stile, reichlich lockt; der energische Scheitel deutet auch hier auf die

spätere Entstehung. Das Geburtsbild erfordert die Gegenwart Josephs. Müde hockt er hier links im blumigen Wiesengrund auf einer Felsenbank, den rechten Arm aufgestützt, während der Wanderstab in seiner Linken an die Reise erinnert, auf der sich das Wunder begab. Bei der Erfindung dieser Figur hat Lippi sich nicht besonders angestrengt; selbst Lorenzo Monaco hat schon Moderneres gegeben, indem er statt des teilnahmlosen Joseph der mittelalterlichen Kunst den staunenden Joseph einführte.[128] Wollte Lippi die stille, ruhige Stimmung seiner Andacht nicht durch solche plötzliche Anteilnahme stören, so gab es ein anderes Mittel, das die kommende Kunst anwendet, indem es die Stellung der Maria einfach im Joseph wiederholt: er kniet mit gefalteten Händen als Seitenstück der Maria.[129] Unangenehm fällt die altertümliche Felskulisse auf, welche die drei Hauptpersonen vom Mittelgrunde trennt, in welchem die biblischen Tiere, von einem Schüler gezeichnet, die Mitte einnehmen. Höchst unklar wirkt das Architektonische dieses Mittelgrundes. Das Strohdach der Hütte wird links von Baumstämmen gestützt, die in einem gemauerten Untergrund wurzeln, welcher zu der Ruine gehört; diese nimmt mit ihren bis zum Bildrand reichenden, zerbröckelten Wänden mit noch erhaltener Tür und Stufen den ganzen rechten Mittelgrund ein. Rechts klebt höchst unwahrscheinlich das Strohdach an der Mauer. Das Motiv des Richmondbildes ist von Lippi aufgenommen, aber wohl von Schülern teilweise verdorben worden.' Der Vordergrund und sämtliche Figuren sowie das äußerste rechte und linke Stück des Grundes, das Gemäuer rechts, die Felsen links deuten noch auf den Künstler selbst. Die schlecht angefügte Hütte, der rohe und häßliche Farbenton der herbeieilenden pygmäenhaften Hirten lassen auf die Mitwirkung von Schülern schließen. Das Motiv eines geschlossenen Engelreigens über der Hütte kannte schon Angelo Gaddi,[130] neu wirkt hier das Spruchband mit seiner Inschrift: GLORIA IN ECELSIS DEO; das Engelchen rechts trägt noch in mittelalterlicher Weise wie bei Fiesole den Heiligenschein vor dem Gesicht. Drei Heilige, welche der Szene beiwohnen, sind zugleich prächtig für das Zurückgehen des Bildes

in die Tiefe verwendet. Ihre gedämpfte Abstufung würde an sich schon die spätere Entstehung des Bildes gegenüber der andern Anbetung in der Akademie bezeugen. Die Kleinheit der Bäume, welche man für ein früheres Datum in das Feld geführt hat,[131] erklärt sich daraus, daß wir es hier mit einer anderen Baumart zu tun haben, nämlich mit kleinen Lorbeerbäumen, anstatt der schlanken Eichen der Anbetung. Hier füllen diese nur den Hintergrund, rechts nahe der Magdalena vorn wird die Heilige durch die Zweige eines Ölbaums überschnitten. Die Landschaft wird hier nicht durch abgehauene, sondern durch umgeknickte Stämmchen und entlaubte Äste interessanter zu machen versucht. Die Steinformation ist die gewohnte; die vorderen Kulissen sind aus hartem Felsgestein gebildet; die hinteren aus pietra serena. Ein untrügliches Zeichen für die spätere Entstehung des Bildes hat Lippi in den blumigen Vordergrund geschrieben: hier finden sich die ersten schüchternen Versuche zur Verkürzung der Blüten.

Von den drei Heiligen, welche den Heiland anbetend verehren, sind zwei deutlich durch ihre Abzeichen charakterisiert: Magdalena, welche mit über der Brust gefalteten Händen über der Mauer lehnt, durch ihr abgehärmtes Gesicht und ihr gelöstes Haar, Hieronymus, der hinten links kniet, durch das Kruzifix und den Stein. Vorn links taucht die Halbfigur eines jugendlichen Mönches auf, den die Inschrift als Hilarion beglaubigt. Diese Gestalt hat zu einer Sage Veranlassung gegeben, welche erst die neuere Forschung zerstört hat. Hilarion soll das Bild des Robert Malatesta sein, eines Bruders der Annalena Malatesta, aus deren von ihr gegründetem Kloster das Bild tatsächlich stammt.[132] Da aber das Kloster erst 1453 gegründet und erst 1455 durch Calixtus III. bestätigt wurde,[133] so muß unser Bild, das durch seinen Stil den dreißiger Jahren angehört, ursprünglich für eine andere Kirche gemalt worden sein.

Zwei Schmuckstücke für die Medici.

Eine Verkündigung im Garten und eine santa conversazione im Freien.

Die zwei Lünettenbilder der National Gallery im gleichen Stil und gleichen Format waren vielleicht als Schmuck über zwei Türen im mediceischen Palaste bestimmt, denn sie stammen beide aus dem Palazzo Riccardi. Die Verkündigung enthält zum Überfluß das Wappen der Medici, drei Federn in einem Ringe, als Stuckornament an die Mauerbrüstung gemalt, welche das Gärtchen vom Hause der Maria trennt. Die Bilder tragen die unverkennbaren Zeichen des Meisters und gehören an das Ende seiner ersten Periode, in die unmittelbare Nähe der Berliner Anbetung. Sie zeigen durch die feine Lichtführung und Tiefe der Färbung in der Landschaft den Jugendstil bereits auf der Höhe. Sie sind aber etwas früher als die Berliner Anbetung anzusetzen, in der das Kind schon an den derberen Stil der vierziger Jahre gemahnt. Der Horizont ist für den Hauptraum, wohl mit Rücksicht auf den hohen Aufstellungsort, ungeheuer hoch gelegt, in eineinhalbfacher Höhe einer aufgerichteten Figur. In der Verkündigung ist die Linienführung im einzelnen ungenau, was wohl nicht auf Rechnung des künstlerischen Unvermögens, sondern auf Flüchtigkeit zu setzen ist. Die Vase vorn steht schief auf der Brüstung; der Horizont ist für die verschiedenen Möbel verschieden angenommen. Daß hier nicht Mangel des Wissens, sondern — trotz der feinen Durchbildung — Flüchtigkeit obwaltet, beweist die nicht einmal senkrecht gezogene Linie der Bettwand. Aber einen Fortschritt im formalen Sehen verkünden die realistisch und gut verkürzten Lilien in der Vase; auch die Baumstämme des Gärtchens zeigen bereits mögliche Verhältnisse. Wieder tritt hier das Motiv des Hortus conclusus mit seinem festen Mauerwerk auf, wie in der Münchner Verkündigung. Nur ist das Gärtchen nicht als Durchsicht in die Tiefachse gelegt, sondern seitlich neben die Wohnung der Maria. Der Engel kniet im grünen Strauchwerk, ohne auch nur ein Blättchen zu knicken. Vielleicht der niedrigen Lünettenform zuliebe

ist Maria sitzend, der Engel knieend dargestellt, Profil gegen Profil. Das feine, geneigte Gesichtchen der Madonna gleicht wie eine Zwillingsschwester der Berliner Maria. Sie blickt demütig zur Erde bei des Engels Worten, der sie im Lesen des Gebetbüchleins unterbrochen hat, das die Rechte noch hält, während sie in einer unwillkürlichen Bewegung des fragenden Erstaunens auf sich deutet. Lippi hat hier den Augenblick herausgegriffen, in dem sie den Engel fragt: „Wie soll das zugehen? sintemal ich von keinem Manne weiß." Sie sitzt auf einem Betschemel, über dessen Lehne eine goldne Decke hängt, die sich vorn bis vor die Füße der Maria auf dem Boden ausbreitet. Ein blauer Mantel, etwa im Tone des der Berliner Madonna, hängt locker um ihre Schultern; sein schüchterner Faltenwurf bezeugt, daß das Bild etwas vor dieser entstanden sein muß. Das rosa Kleid ist fest gegürtet und läßt die jungfräulichen Umrisse des Körpers sehen. Der Engel starrt nicht mehr wie in der Münchner Verkündigung ins Leere, sondern schaut mit demütig gesenktem Kopf die Madonna an. Sein Profil ist bereits wirklich bildnismäßig gezeichnet. Die vorstehende Oberlippe zeigt die Neigung zu einem getreuen Modellstudium. Wieder trägt Gabriel Pfauenflügel wie auf der Münchner Verkündigung. Der Lust an Zierat zuliebe — die Bilder waren so recht als Schmuckstücke eines Palastes gedacht — sind sogar auf den Oberärmeln Pfauenfedern als Epauletten angebracht. Auch das grauweißliche Kleid ist mit präch-

tiger Stickerei am Kragen, am Bruststück und an den Ärmeln ähnlich wie ein Chorgewand geziert. Von einem strengen geistlichen Gewande ist auch hier nicht die Rede. Den karminfarbenen Mantel, der leider sehr verblaßt ist, hat der Engel so über seine Linke geschlagen, daß das zinnoberfarbene Unterfutter sichtbar wird; zugleich hält diese Hand den Lilienstengel, welcher die gleiche entwickelte Zeichnung wie die Blume des Topfes aufweist. Die Rechte des Engels ist in der lateinischen Segensgebärde ausgestreckt. In den vielen Merkzeichen, daß wir uns dem Ende der Jugendepoche nähern, gehört das aufgelockerte Haar des Gabriel mit den feinen, vom Winde gelösten Strähnchen. Dergleichen tritt dann noch stärker in dem kleinen Johannes der Berliner Anbetung auf, während der Johannes des Florentiner Bildes noch ganz feste Haarlocken zeigt.

Die Freude, mit der jede Einzelheit in den Figuren durchgebildet ist, strahlt auch aus jedem Winkel des sorgfältig gemalten Raumes. Hinter der mit rötlichen Marmorfliesen ausgelegten Vorhalle sehen wir in das Stübchen der Maria; die Bank, das Bett, davor die Truhe mit reicher Intarsia und die prächtige rote Decke in Goldstickerei zeigen die Inneneinrichtung eines damaligen begüterten Bürgerhauses. Die freundliche Stimmung häuslichen Behagens wird durch ein kleines Täubchen vermehrt, das auf die Fliesen geflattert ist und sich der Jungfrau nähert. Wer kunstgeschichtlich unwissend vor das Bild tritt, wird in dem zahmen Geschöpfchen nicht das erhabene Symbol des heiligen Geistes ahnen. Freilich hoch oben in das Genrebild reicht als feierliches Zeichen der Verkündigung die segnende Hand Gott-Vaters aus Wolken herab. Dahinter öffnet sich das malerischste Stück des Bildes: die Durchsicht auf einen Treppenraum, in dem von einem kleinen Fenster Licht auf die gegenüberliegende Wand geworfen wird. Die Lichtführung, das Zurückdrängen des Raumes in die Tiefe beweisen eine langjährig geschulte Hand. Das Motiv der Treppendurchsicht als Hintergrund einer Verkündigung hat vielleicht Fra Filippo auf Gentiles Anbetung in die Augen gestochen, wo es ganz ähnlich in dem kleinen Tondo des Rahmens hinter der Maria angebracht ist.

Das Motiv der freien Landschaft hat Fra Filippo auch in dem Seitenstück, dem Siebenheiligenbild, angewendet, vielleicht aus malerischen Gründen, um dem Gärtchen in der Verkündigung etwas Luftiges und Grünes und nicht eine feste Bildarchitektur gegenüberzustellen. Er gibt zum ersten Mal hier eine wirkliche santa conversazione im Freien, statt des üblichen Heiligenbildes im geschlossenen Raum. Die Bank, auf welcher die Heiligen ihre Gedanken austauschen, ist in ein Wäldchen hineingestellt. Neu ist nicht nur der freie landschaftliche Hintergrund, sondern die Anordnung aller Mitglieder der heiligen Gemeinschaft. Das eigentliche Andachtsbild des 15. Jahrhunderts kennt nur den in der Mitte thronenden Heiligen, um den die übrigen Heiligen in Verehrung stehen oder knieen. Hier handelt es sich zwar um kein Altarbild, sondern um eine Lünette, die mehr als Zimmerschmuck als zur Andacht diente. Vielleicht spielten auch hier wieder nordische Anregungen mit, wo man die kirchlichen Personen schon am Ende des vergangenen Jahrhunderts sich ganz weltlich in einem Gärtchen unterhalten ließ.[134] Den landschaftlichen Grund im eigentlichen Altarbilde hat Fra Angelico als Neuerung eingeführt. In seiner Madonna von San Marco, die wohl erst in das Jahr 1438 fällt, ist der für die Madonna und die heilige Gemeinde bestimmte Raum nur durch einen ausgespannten Teppich hinten, und vorn durch eine auf Schnüren zurückzuziehende Gardine von der Landschaft abgetrennt, die zu beiden Seiten des Thrones

einen Ausblick in einen üppigen Baumgarten mit Durchsicht auf Berge und einen See eröffnet. Später fällt der lockere Teppich meist fort, und an dessen Stelle tritt die prachtvolle Marmorbalustrade.

Lippi, der hier ja nur ein heiliges Genrebild schuf, setzt seine Heiligen auf eine einfache Marmorbank. Johannes dem Täufer, dem Stadtheiligen von Florenz, ist die Ehre der Haupt- und Mittelfigur gegeben. Vielleicht hat Lippi ihn mit seiner üblichen Bewegung des Segnens dargestellt, mit dem freundlichen Nebengedanken, daß den Bewohnern dieses Raumes — der Familie des Cosimo — der Segen besonders zugute kommen möge. Denn neben ihm rechts und links sitzen die beiden Schutzheiligen des Hauses Medici, Cosmas und Damianus. Dieser betend, blickt mit gefalteten Händen vor sich hin, jener hat in holder Ekstase den Kopf leicht zurückgeworfen, die Hände nach vorn staunend erhoben. Hier hat Fra Filippo aus dem übernommenen Schema des Visionären — wie es die karolingische Kunst schon in den Evangelistengestalten roh andeutet, wie es Giovanni Pisano in seinen Sibyllen an der Kanzel von Pistoja vertiefte — den Schritt zu einer feinen Vergeistigung des Themas getan. Hier war ein Faden angeknüpft, der in der Geschichte des Ausdrucks weitergesponnen werden sollte — noch Quentin Massys greift in seinem Joachim, der den Engel nicht sieht, sondern nur die Stimme vernimmt, zu der gleichen Gebärde begeisterten Erfassens.[135] Fra Filippo hat sich selbst so in diese Figur verliebt, daß er sie in der Stephanuslegende in Prato in dem Vater des Besessenen noch in seiner Reifezeit wiederholt.

Die Symmetrie des Aufbaus wird durch je eine Gruppe von zwei sich unterhaltenden Heiligen an den beiden Querseiten der Bank gewahrt. In der rechten Gruppe geht es lebhafter zu. Der heilige Antonius wendet sich in eindringlicher Rede zu seinem Nachbar, indem er mit der Rechten auf Johannes zeigt; er ist außer durch seine Kette und seinen Bart noch durch den Stock in der Linken bezeichnet. Petrus Martyr, das Zeichen seines Martyriums, das Messer im Schädel, hört ihm nachdenklich zu; er sitzt ganz zusammengekauert da, indem er den Kopf in die Rechte stützt;

der Arm ruht auf der Kante eines Buches, das er mit der Linken auf den Knien hält. Die linke Gruppe ist in eine ernsthafte Betrachtung versunken. Der heilige Franciscus beugt sein höchst ausdrucksvolles Profil eines sinnenden Grüblers nach vorn; er scheint an den Fingern eine verwickelte Erklärung zu erläutern. Sein Nachbar, der heilige Laurentius, — dem sein Symbol, der Rost, zur Seite steht — blickt ihn an und faltet andächtig die Hände.

In der Komposition macht sich in den beiden Eckgruppen das Zusammenpferchen, das Lippi eigentümlich ist, fühlbar; zumal bei den beiden Heiligen rechts wird man das Gefühl ängstlicher Quetschung nicht los. Das ansteigende Wäldchen im Hintergrunde zeigt eine feine Naturbeobachtung: man kann die einzelnen Baumgattungen gut unterscheiden; dazu fügt Lippi als Neuheit ein paar völlig entlaubte Bäume, die noch kräftig aufragen, nicht wie früher umgehauenes Holz, ein. Auch hier fand er bei Gentiles Anbetung Anregung. Angeschlagen ist auch dies Motiv zunächst vom Norden; in dem Gebetbuche des Herzogs von Berri in Chantilly ragen entlaubte Stämme in die Luft. Die Feinheit der landschaftlichen Formen und die Tiefe der Farbengebung weisen wie das Gärtchen in der Verkündigung auf eine Entwicklungsphase hin, welche diese Bilder nach dem Geburtsbilde der Akademie Nr. 82 und in unmittelbare Nähe des BerlinerGeburtsbildes rückt.

Die Entstehungszeit der beiden Lünetten und der Berliner Anbetung als letztes in der Reihe der Jugendbilder fällt wohl in die zweite Hälfte und in den Ausgang der dreißiger Jahre.

Der toskanische Adel als Auftraggeber.

Das Bruchstück eines Altarbildes für die Familie Alessandri.

Der Griffel der Kulturgeschichte muß in demselben Zuge die Namen der großen Künstler und der Männer buchen, die ihnen Freundschaft und Unterstützung gewährten. Die Mediceer gingen

der Florentiner Aristokratie mit ihrem Beispiel voran, andere erlauchte Familien folgten. Auch das damalige Haupt des alten Geschlechts der Alessandri, Messer Alessandro, gehörte zu Lippis Gönnern. Vasari nennt ihn ausdrücklich seinen „Freund".[136] Dieser bestellte für seine Landkirche in Vincigliata bei Lippi ein Altarbild, worauf er selbst und seine zwei Söhne als Stifter abgebildet sind. Der edle Sinn und Geschmack des Ahnherrn hat sich nicht auf seine Nachkommen vererbt, denn man hat in wahrhaft barbarischer Weise das viereckige Altarwerk verstümmelt, indem man aus dem Mittelstück ein Tondo sägte, um es als Gegenstück zu einem anderen Rundbild zu verwenden! Die beiden Seitenflügel, die ursprünglich je

einen Heiligen enthielten, vielleicht die Heiligen Antonius und Benedictinus, sind zu einer Tafel vereint. Beide befinden sich noch heute im Palazzo Alessandri im Borgo degli Albizzi. Da der Besitzer meine wiederholten Bitten um Besichtigung des Originals in unhöflicher Weise abschlug, so kann die Beschreibung und Zeitbestimmung nur auf Grund photographischer Nachbildung erfolgen.[137]

San Lorenzo sitzt mit der Palme in der Rechten und dem Buch in der Linken im Diakonengewand auf einem Sessel; sein Symbol, der Rost, dient ihm als Schemel. Zu beiden Seiten, ganz symmetrisch angeordnet, stehen die beiden Heiligen Cosmas und Damian, jeder die Hand mit dem Palmenzweig gleichmäßig auf die Brüstung aufgelegt, beide in kleineren Verhältnissen als der thronende Heilige. Noch kleiner, obgleich in den Vordergrund gerückt, sind die Stifterbildnisse. Rechts kniet Alessandro mit zum Gebet geöffnetem Munde und zusammengelegten, recht schlecht gezeichneten Händen, links die beiden noch kindlichen Söhne in derselben Ansicht. Die Bewegung der Figuren ist befangen und ohne Abwechslung. Die Rechte mit der Palme kommt zweimal fast identisch in dem Bilde vor, ebenso wiederholt sich die Haltung der Hand des Lorenzo mit dem Buch bei seinem rechten Begleiter. Schon dadurch wird ein Fingerzeig gegeben, das Bild in die erste Periode zu rücken. Für diese Zeit spricht auch der zarte, schlanke Typus, der noch nichts von der breiten Charakteristik der zweiten Epoche hat, und die weiche Biegung in den Köpfen der Heiligen, die noch an Fiesole anklingt. Das Alter der Dargestellten ist zwar für die Datierung nicht unbedingt verbindlich, aber verträgt sich mit der Entstehung des Bildes in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre.[138] Stilistisch erinnert es an die Krönung im Vatikan. Für den unglücklichen Versuch eines unausgereiften Meisters spricht auch die dreifache Abstufung der Figurengröße. Lippi hat in seinen eigenhändigen Bildern sonst niemals das mittelalterliche Schema des zwergenhaften Stifterbildnisses angewendet. —

Vasaris Angaben über den Ursprung des Bildes sind stichhaltig.[139] Fra Filippo malte es tatsächlich für den berühmten Sproß der Familie Marsuppini, den Sekretär Carlo. Da die Familie aus Arezzo stammte, so wurde das Bild für das dortige Mönchskloster Monte Oliveto bestimmt. Auch die andere Angabe Vasaris, daß das Bild des Stifters sich auf dem Gemälde befunden habe, entspricht dem Tatbestand. Es ist ein dreiteiliges Bild in der Form des älteren gotischen Tryptichons, das durch den Rahmen in drei spitzgieblige Felder geteilt wird. Das mittlere stellt auf einer durch Stufen erhöhten Rampe, hinter der ein Stück blauen Himmels sichtbar wird, den Akt der feierlichen Krönung dar. Christus und Maria sind beide ins Profil gerückt. Maria kniet vor dem Heilande, der ihr mit beiden Händen die Zackenkrone aufsetzt. Maria senkt leise das Haupt, das kein Schleier umhüllt und von dem lose das blonde Haar herabwallt, sie legt die Hände andachtsvoll aneinander. Die beiden göttlichen Personen sind allein, Hofstaat und Gläubige sind in die Seitenfelder verbannt. Auf den Stufen in den Seitenfeldern, in denen die Architektur des Hauptfeldes weiter fortgeführt ist, stehen je drei Engel mit Musikinstrumenten, rechts mit Posaunen, Doppelflöte, Dudelsack, links mit Becken, einfacher Flöte und Tamburin. Je ein heiliger Benediktiner-Mönch auf dem rechten wie auf dem linken Flügel empfiehlt die Stifter des Bildes mit denselben Handgebärden, indem er mit der einen Hand den Knieenden leicht am Genick berührt, während er die andere leise ausstreckt, als ob er auf die göttlichen Personen weisen wollte. An der anderen Seite werden die Stifter durch zwei stehende mönchische Heilige eingerahmt, rechts einen Kamaldulenser in seiner weißen Tracht, links einen Benediktiner-Mönch in rotem Pluviale über seiner Kutte; die Taube des heiligen Geistes, die an sein Ohr geflattert ist, kennzeichnet ihn deutlich als heiligen Gregor. Er steht als Namenspatron hinter dem alten Gregorio Marsuppini im zinnoberfarbenen, pelzverbrämten Kleide,

während Carlo, sein Sohn, ein schwarzes Gewand trägt. Daß wir in dem jugendlichen und nicht in dem ältlichen Stifter Carlo vor uns haben,[140] geht außer aus der Festlegung des einen durch seinen ihm zugeordneten Namensheiligen Gregor auch aus der Ähnlichkeit des anderen mit der Büste auf dem Grabmonumente Carlos von Desiderio da Settignano in Santa Croce hervor. Der Kanzler hat eine feine elegante Nase und keine so plumpe, gebogene wie die linke Stifterfigur. Das Alter der Dargestellten kann für die Zeitbestimmung eines Bildes nur im gröbsten Sinne verwendet werden. Carlo erscheint hier um reichlich 20 Jahre jünger als sein marmornes Ebenbild. Der alte dicke Herr ihm gegenüber kann ebensogut 70 wie 80 Jahre sein.[141] Den sichersten Anhalt gibt die Stilkritik. Verwendbar hierfür ist bei der starken Übermalung eigentlich nur die Komposition und der Umriß. Der einfache, monumentale und doch noch gebundene Aufbau, die schlanken Verhältnisse der Figuren, eine gewisse Zurückhaltung in der Bildung der individuellen Typen, der geringe Reichtum und die

Schlichtheit an Bewegung zeigen die erste Stilperiode des Künstlers und das Vorbild Fiesoles. Schon Vasari war das ängstliche Verstecken der Hände in den Mönchskutten auf dem Bilde aufgefallen. Er gibt die wenig wahrscheinliche Erklärung, daß Carlo den Künstler besonders ermahnt hätte auf die Zeichnung der Hände Rücksicht zu nehmen, und daß Lippi den Ausweg eines Stümpers versuchte, indem er sie möglichst unter den Kleidern versteckte. Noch ein paar äußere Zeichen erinnern an das verklingende Trecento: um eine dekorative Wirkung zu erreichen, setzt Fra Filippo den vollen goldnen Nimbus vor ein verlorenes Profil, und lange spitze Engelsflügel zeigen auf seinen Zusammenhang mit der Gotik.

Die Komposition des Hauptfeldes: die knieende Maria vor Christus war eine jener großen ikonographischen Neuerungen, die erst mit der quattrocentistischen Kunst in Italien zum Durchbruch kommen. Lorenzo Monaco wandelt hier noch auf ausgetretenen Pfaden, wenn er das alte Schema der neben Christus sitzenden Madonna bringt. Fiesole geht in seiner Louvre-Madonna schon den neuen Weg. Auch hier hat wieder der Norden die Richtung gezeigt. In einer Zeichnung des Louvre vom Ausgang des 14. Jahrhunderts wird die knieende Maria durch Gott Vater und Christus gekrönt.[142] Auf dem Krönungsrelief von La Ferté-Milon (um 1400), verbeugt sich Marie vor dem krönenden Sohne.

Erdenschwere und Realismus.

Vom Ausgang der dreißiger bis zum Anfang der fünfziger Jahre.

Die Madonna im Altarbilde.

Die Madonna aus S. Spirito und ihre Predellen.

Im Jahre 1437 bestellte die Gesellschaft von Or San Michele bei Fra Filippo für vierzig Gulden ein Altarbild für die Kapelle Barbadori in Santo Spirito. Der 1429 verstorbene Gherardo di Barbadori hatte nämlich in seinem Testament ohne Datum seine Söhne oder, statt ihrer, die Gesellschaft von Or San Michele zu Erben eingesetzt. An diese Erbschaft knüpfte er die Bedingung, für ihn eine Grabkapelle mit einem Marmordenkmal in Florenz unter dem Namen des heiligen Fredianus zu errichten: „sub nomine et vocabulo sancti Frediani“;[143] die nähere Bestimmung des Ortes blieb den Erben überlassen. Die Gesellschaft entschied sich für Santo Spirito und übertrug dem Rektor des Hospitals von Santa Maria Nuova, Michele di Frosino, die Errichtung der Kapelle „in ecclesia Sancti Spiritus de Florentia pro anima Gherardi di Barbadoris“. (III) Der Louvre besitzt nun ein Altarbild aus Santo Spirito und die Akademie in Florenz die in Maßen und Stil von jeher damit als zugehörig erkannte Predelle, deren Herkunft aus der gleichen Kirche gesichert ist. Daß wir es aber mit dem für die Barbadorikapelle bestellten Bilde zu tun haben,

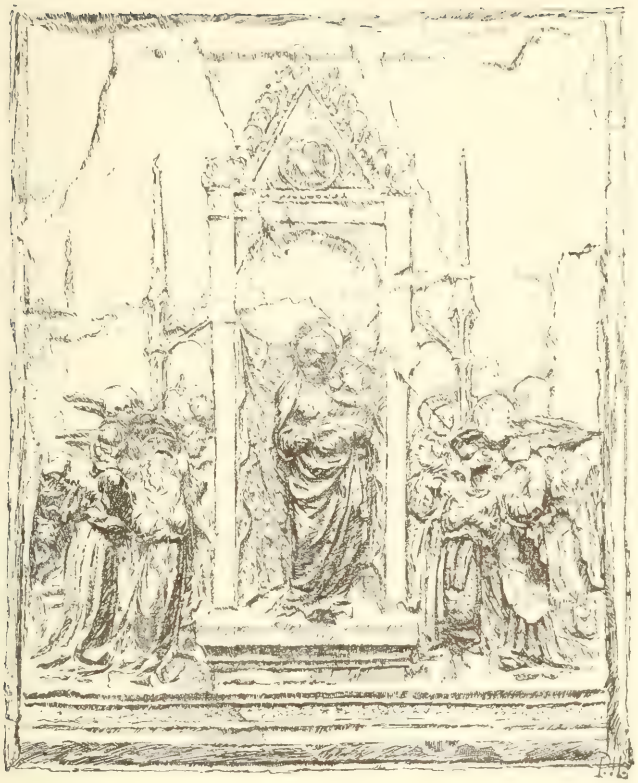
erhellt die Darstellung. Unter dem anbetenden Erzbischof links im Hauptbilde hat man sich den heiligen Fredianus zu denken, denn das linke Stück der Predelle, welches nach alter Florentiner Gewohnheit die Legende des im Hauptbilde darüber befindlichen Heiligen enthält, erzählt ein Wunder dieses Erzbischofs von Lucca.

Schon Vasari hat das Bild mit hohem Lobe bedacht; er nennt es ein seltenes Werk, das von unsern Meistern stets hoch in Ehren gehalten wird.[144] Richa, der das Bild in der Sakristei von Santo Spirito sah, erwähnt nicht nur den Stifter, sondern den Notar des Testamentes. Nur irrt er in dem Datum der Urkunde.[145] Erst Supino hat völlige Klarheit in die durch eine spätere Hypothese ganz verwirrte Angelegenheit gebracht,[146] indem er endlich den Wortlaut des Testamentes ohne Datum und die sämtlichen darauf bezüglichen Dokumente veröffentlichte. Am 8. März 1437 wurde Fra Filippo die Ausführung des Altarbildes für die Barbadorikapelle übertragen. (VI) Domenico Veneziano hat es in dem darauffolgenden Jahre in seinen ersten Anfängen in Lippis Werkstatt gesehen, denn er spricht von ihm in einem Briefe vom 1. April 1438 an Piero de' Medici, in welchem er diesen um eine Bestellung anfleht, darin verspricht er seine Sache ebensogut wie Fra Filippo und Fra Giovane (Fra Angelico) zu machen, welche viel zu tun haben, und besonders Fra Filippo „ha una tavola che va in santo Spirito, in quale, lavorando lui dì e note non la farà in cinqu'anni, si è gran lavoro". (VII)

Wenn man berechnet, daß zwischen dem Auftrage und der mutmaßlichen Vollendung des Krönungsbildes für Sant' Ambrogio sechs Jahre liegen, und die Saumseligkeit des Künstlers aus anderen Berichten kennt, so erscheint Domenico Venezianos Annahme nicht übertrieben. Das Jahr 1443 wird als ungefähres Ablieferungsdatum durchaus glaublich.

Das Bild ist heute aller Farbenpracht beraubt. Trotzdem hinterläßt es noch als Ruine einen großartigen Eindruck, der das Wort Vasaris verständlich macht und selbst Kenner italienischer Kunst das frühe Entstehungsjahr bezweifeln läßt. Schon in der Anordnung bedeutet das Bild eine Ausnahme in der Geschichte des Altarbildes der Zeit.

Die Madonna steht im Innern eines Refektoriums auf der Stufe eines Altars. Ihre Augen senkt sie zu dem heiligen Augustinus, der in vollem Bischofsornat vor dem Altar zu ihrer Linken kniet und den ausdrucksvollen Kopf ihr andächtig zuwendet. Sein Seitenstück, der heilige Frigdianus, ist schlecht erhalten; er kniet an der anderen Seite des Altars und trägt wie sein Gegenüber den Bischofsstab, der mit seiner ungeheuren Länge das Bild fast durchschneidet. Er wendet dem Beschauer beinahe den Rücken zu. Maria hat mit der rechten Hand das herkulische Bübchen umfaßt, mit ihrer Linken stützt sie das linke Händchen des Kindes, das einen Apfel hält. Um sich die Last des starken Knaben zu erleichtern, hat sie eine Art Tragband um den Hals gebunden, in dessen Schlingen die Füßchen des Kindes ihren Stützpunkt gefunden haben. Das Kind hat das linke Bein ein wenig in die Höhe gezogen, gerade wie auf den beiden Bildern der Anbetung in Florenz und Berlin. Wie dort ist es nicht nackt, sondern in ein weißes Tuch gewickelt. Es schaut den heiligen Fredianus an. Sechs halberwachsene kurzlockige Mädchenengel, jeder aufs feinste individualisiert, stehen in zwei Gruppen rechts und links mit großen Lilienbüscheln hinter dem Altar. Zwei sind darunter, die diesen prächtig naiven „dummlichen" Ausdruck von Andacht zur Schau tragen, den Botticelli wieder aufnimmt (Tondo des Kaiser Friedrich-Museums). Aber die heilige Versammlung ist nicht allein. Lippi hat irdische Zuschauer in das Altarbild eingeführt. Rechts und links im Hintergrunde schauen zwei Mönche und vorn zwei kleine Kinder, auf eine Balustrade gelehnt, der Wundererscheinung zu. Besonders das Imponierende der stehenden Maria hat dazu verführt, das Bild in eine spätere Periode zu datieren. Denn erst das Cinquecento ist die eigentliche Zeit für diese Form der Madonna im Altarbilde. Wir haben es aber bei Fra Filippo nicht mit der Vorwegnahme eines neuen Problems, sondern mit Zurückgehen auf die alte gotische Gewohnheit zu tun. Die Figur einer stehenden Madonna kommt in der mittelalterlichen Kunst Italiens auf Malereien und Mosaiken einzeln, aber auch im figurenreichen Andachtsbilde vor. Die Majestät sitzt, während die in Anbetung versunkene Menge oder



ihr Gefolge steht; das ist der Gebrauch bei der irdischen wie bei der himmlischen Majestas. So waren die feierlichen Altarbilder Cimabues und Duccios und die Fresken der großen Sienesen Simone Martini und Lippo Memmi. Die stehende Madonna in der Skulptur und Malerei war recht eigentlich ein Thema der nordischen Kunst, vor allem der Portalskulptur; aber auch in der Malerei hat sie in den Ländern diesseits der Alpen ihre eigne reiche Entwicklung erfahren. Sie ist der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts ganz geläufig und lebt in den Niederlanden dann in den genrehaft aufgefaßten, in Kirchengängen oder in Gärten wandelnden Madonnen eines Jan van

Eyck weiter. Vielleicht haben die italienischen Bildhauer des Trecentos unter dem frischen Einfluß der französischen Gotik die Einzelfigur der stehenden Madonna mit Vorliebe dargestellt, sogar noch ein Übergangsmeister, der Meister der Pellegrinikapelle kommt darauf zurück.[147] Ein interessantes Stück des Berliner Museums, noch ganz im trecentistischen Geiste empfunden, gehört vielleicht Ghiberti an; es ist das Modell zu einer Plakette.[148] (Abb. S. 85.) Unter gotischem Baldachin steht die Madonna, zu beiden Seiten von anbetenden Engeln dicht gedrängt umgeben. Von dieser gotischen Empfindung des kleineren Werkes scheint etwas in das Bild des Fra Filippo gedrungen zu sein; hier wie dort ein gepreßter Aufbau, viel ausgeschwungene Linien, selbst die erhobenen Flügel fehlen nicht. Unter den malerischen Vorbildern seines Landes konnte Fra Filippo noch eine Anregung für die gemalte stehende Madonna in nächster Nähe finden; es ist gleichfalls ein winziges Werk von noch halb gotischem Empfinden: die Madonna della Stella des Fiesole.

Die Gestaltung der Typen dagegen ist mächtiger geworden und erinnert jetzt mehr an Masaccio als an die Figuren des Mönchs von San Marco. Das starke Kind bedeutet einen Rückblick auf Masolino — in dem Schoße der Madonna in der Münchner Pinakothek räkelt sich ein ähnlich riesiger Knabe. Vor allem aber hat ein Werk bei der Komposition auf ihn gewirkt: Donatellos Sängertribüne. Das malerische Überschneiden von Architekturteilen durch Menschenmengen lag Lippi als Erben der Gotik im Blute. Es ist das Prinzip der malerischen Verdeckung. Als nun Donatello mit sicherem Künstlerinstinkte seine tanzenden Bübchen zum Teil hinter Säulen versteckte, um die Illusion für Bewegung und Menge zu erhöhen, faßte das Lippi auf. Er schiebt zwei dünne, erbärmliche Säulchen, die viel zu schwach sind, die Decke zu stützen — denn sein architektonisches Gefühl ist unentwickelt — vor seinen Engelchor. Und was geschieht: nicht nur der Raum weicht zurück, sondern die Engel erscheinen dem unbefangenen Auge als eine ungeheuere Zahl; erst der Kunsthistoriker rechnet nach, daß es nur ein halbes Dutzend ist. Benutzt Lippi hier Gotisches im Sinne eines

neuen Raumgefühls, so ist er in der Stellung der Figuren noch in den Befangenheiten der Gotik stecken geblieben: nicht nur in den vorgestreckten Leibern der Engel rechts und links, nicht nur in der leisen Wellenlinie, mit welcher der Mantel der Madonna schleppt, und in der befangenen Art, wie er geklemmt unter dem linken Arm hindurch gesteckt ist und die Bewegung hemmt. In dem gotischen Stehen des Engels zur äußersten Linken mit gesenkter Schulter über dem Spielbein feiert das Mittelalter eine schwächliche Erinnerung. Freilich konnte sich Lippi dabei auf einen berühmten Meister berufen: Donatello.[149]

In der Auffassung aber ist Lippi hier zu einem unbedingten Vorkämpfer der neuen Gesinnung geworden. Er rückt das Bild aus der idealen Sphäre eines abgeschlossenen religiösen Vorganges, in welchem bisher nur die Himmlischen und der anbetende Stifter erscheinen, in die Wirklichkeitsluft eines nüchternen Florentiner Tages. Die Madonna erscheint den Heiligen in der Kirche, während der gewöhnliche Alltag dort seinen Verlauf nimmt: ein paar Mönche und ein paar Kinder sind zufällig in der Kirche anwesend, als das Wunder sich zeigt: sie lehnen erstaunt über die Brüstung, es sich zu besehen. In dem Krönungsbilde aus Sant' Ambrogio hat Lippi sich dann selber als irdischen Zuschauer eingeführt. Er bahnt das an, woraus Ghirlandajo in den Fresken der Sassettikapelle das Endergebnis zieht: die völlige Verwischung der Grenze zwischen dem erhabenem religiösen Stoffe und der gewöhnlichen Wirklichkeit.

Es findet hier etwas Umgekehrtes statt wie in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Im Quattrocento wird in Italien aus dem Wunder ein tägliches Ereignis. In den Niederlanden wird das Wunder zur Vision.[150]

Die Predelle zur Madonna von Santo Spirito.

Den inneren Zusammenhang zwischen dem Altarbilde in Paris und seiner in der Florentiner Akademie befindlichen Predelle kann man erst verstehen, wenn man versucht das Ganze auch als solches zu genießen. Es handelt sich hier nicht nur um die stilistische Einheit

im Formalen, nicht nur um die gleiche Vorliebe für Bausch und Wulst, um das offenbare gotische Stehen, ja um die ganz ähnliche Gewandung der Madonna. Fra Filippo hat im Altarbilde nicht den Typus einer lieblichen, halb mädchenhaften Madonna gegeben, sondern einer ernsten Frau, die erfüllt ist von der Schwere des Lebens. Auch ihr Christus ist kein schelmisches Kind, der die Beschauer anlächelt, sondern ein herber Knabe, von der Ahnung seiner Sendung erfüllt. Unter solche Madonna gehörte als Mittelstück nicht die freundliche Verkündigung der Geburt des Heilands an die Jungfrau Maria, sondern die ernste Verkündigung des Todes an die alternde Madonna.

Die Legenda aurea erzählt, wie der bejahrten Maria der Engel einen Palmzweig überreicht und ihr den nahen Tod und die Wiedervereinigung mit ihrem Sohne verkündet. Der Palmzweig soll der Toten bei ihrem Begräbnis vorangetragen werden. Von dieser Palme wird berichtet, daß ihr Grün zwar ganz dem eines Zweiges ähnlich war, aber daß ihre Blätter wie der Morgenstern leuchteten. Die Apostel, die zerstreut in fremden Landen predigten, wurden auf Wolken auf wunderbare Weise vor die Tür der Maria geführt. Zuerst der Lieblingsjünger Johannes, der in Ephesus predigte.[151] Die Szene ist nicht allzuoft dargestellt worden. Orcagna und Taddeo di Bartolo geben dem knienden Engel nur die Palme.[152] Schon früher hatte Duccio in seiner Verkündigung die Palme mit sieben leuchtenden Sternen geziert.[153] Fra Filippo hat die Geschichte umgedichtet: der Engel, der sich demütig vor der stehenden Maria niedergelassen hat, überreicht ihr mit der Rechten nicht die leuchtende

Palme, sondern die Sterbekerze. Aber Lippi hat nicht nur dies eine neue Motiv erfunden, sondern die Verkündigung und die darauffolgende Erzählung mit feinem künstlerischen Takt zu einem Vorgang vereint. In einem Säulenhof, nicht im Gemach Marias, findet die Verkündigung statt — aber schon sind die Apostel, welche die Legende erst nach dem Verschwinden des Engels herannahen läßt, herzugeeilt. Der erste, der an das Ziel gelangt, ist Johannes. Als er in Ephesus predigte, ertönte ein Donnerschlag, und eine weiße Wolke führte ihn vor die Tür der Gottesmutter. Wir sehen ihn links am Türeingang knien, die Hände unter dem Gewand verborgen, wie Lippi es schon auf dem Krönungsbilde aus Monte Oliveto gemalt hatte. Rechts durch eine Wand getrennt, sieht man, wie die andern Apostel von den Engeln der Maria zugeführt werden. Auch hier wird das malerische Prinzip der Deckung und Überschneidung nicht nur wie im Altarbilde, in der Absicht eine größere Menge vorzutäuschen, sondern im Dienste der Bewegungsillusion angewendet. Man sieht den vordersten Apostel Petrus, vom Pfeiler überschnitten, durch die Tür zur Maria schreiten, und wieder überschneidet die äußere Seite des Pfeilers zwei Apostelgestalten; von einem ist nur der eilend vorgebückte Rücken und der zurückgestellte Fuß zu sehen. Die Hochrenaissance hat dann ein solches Zerteilen der Linie gescheut. Hier trägt es ungemein dazu bei, das Herbeieilen eines Menschen, der auf keine lineare Schönheit der Erscheinung Rücksicht nimmt, sondern nur möglichst schnell an sein Endziel kommen will, zu veranschaulichen. Gut ist durch den zurückschauenden jungen Apostel der Zusammenhang mit der letzten Prachtgestalt gewahrt, die von zwei aus Wolken fliegenden Engeln geleitet wird. Diese Führung der Himmlischen ist vonnöten: denn der Apostel wandelt wie im Traume dahin. Er ist mitten im Predigen von dem göttlichen Boten entführt worden; noch steht er im Begriff seine Rede fortzusetzen und streckt die Rechte wie zur Bekräftigung vor. Dieses traumhafte Wandeln, das auch der ernste Petrus zeigt, diese Erfindung des Dichter-Malers hat ein berühmter Künstler ihm abgelauscht, als er in seinen Jugendtagen in Santo

Spirito weilte: Raffael läßt so seinen Petrus traumbefangen vom Engel aus dem Kerker führen (Stanze).

Aber auch Fra Filippo hat hier von einem andern gelernt: seine Gestalt des Petrus wäre unmöglich ohne Masaccios Bild: Petrus, der durch seinen Schatten die Krüppel heilt.

Die linke Predelle stellt ein Wunder des heiligen Frediano, des ersten Erzbischofs von Lucca, dar, welcher die Stadt zum Christentum bekehrte. Der Heilige steht leicht gebeugt am Ufer des Serchio und lenkt mit einer Hacke in der Hand den Lauf des verderblichen Flusses ab, der die Gegend damals überschwemmte.[154] Zwei Chorknaben begleiten ihn auf dem Gange und halten die Schleppe seines Gewandes. Am andern Ufer des Flusses steht eine Gruppe von vier Zuschauern. Einer kniet nachdenklich, das Haupt in die Hand gestützt, während die drei stehenden Figuren, von denen zwei Mönche sind, durch vorgestreckte und gespreizte Hände ihr lebhaftes Erstaunen kundgeben. Die Gegend ist nur durch ein paar kahle Stämmchen rechts und links als öde und vom Fluß verwüstet charakterisiert. Rechts ragen die unteren Mauern eines Gebäudes in das Bild. Höchst unangenehm fällt der unglaublich hohe Horizont des Bildes auf, der in der doppelten Augenhöhe der Figuren liegt. Eine andere Schwäche Lippischer Zeichnung macht sich in den winzigen Füßchen fühlbar, die in keinerlei Verhältnis zu den ziemlich schweren Figuren stehen. Eine besonders durch das volle Gewand und den gotischen Stand für diese Periode Lippischer Kunst charakteristische Figur ist der stehende Mann mit der Kapuze.

Die rechte Predelle mit einem Begebnis aus dem Leben des heiligen Augustinus muß seiner Zeit ein Meisterwerk in der Beleuchtung und Durchführung gewesen sein. Die Komposition, die nur aus zwei Figuren besteht, bot keine Schwierigkeiten. Die Klosterzelle des heiligen Augustinus gab die einfache Räumlichkeit ab, die fast ganz von dem Schreibpult des heiligen Mannes ausgefüllt ist. In den offenen Fächern liegen vereinzelt die Bücher. Der Hei-

lige sitzt in seiner braunen Mönchskutte auf einem Mauervorsprung und hält in der Rechten die Feder, um das auf seinen Knien ruhende Blatt weiter zu beschreiben; die Linke faßt das Tintenfaß. Seine Augen sind auf das Buch gerichtet, das vor ihm auf dem Pulte liegt. Er selbst ist so ganz in seine Arbeit versenkt, daß er die wunderbare Erscheinung nicht einmal bemerkt. Das ungeheure Ereignis spiegelt sich erst in der Gebärde des Klosterbruders, der leise links über die Schwelle tritt und mit vorgebeugtem Kopf die beiden Hände in plötzlicher Erregung erhebt. Folgt man der Richtung seines Blickes, so sieht man, wie drei Pfeile das Herz des heiligen Schreibers durchbohren,[155] und wie das Symbol seiner frommen Betrachtung die Dreieinigkeit in Gestalt eines dreifachen Kinderkopfes über dem Pulte in einer Strahlenglorie auftaucht.[156] Lippi hat hier den Glanz der Wundererscheinung als Ausgang für das Überfluten von Licht genommen, welches die Wände des Raumes bestrahlt, als dessen Gegensatz sich wirkungsvoll die geschlossenen Schlagschatten abheben. Mit malerischer Feinheit ist der eintretende Mönch in der Lichtung der Tür abgetönt und zurückgestimmt. Gerne wiederholt man hier Vasaris Lob: „Fra Filippo war zwar in allen seinen Bildern ausgezeichnet, aber in den kleinen übertraf er sich selbst, da er sie so anmutig und schön wie kein anderer ausführte. Das kann man besonders an den Predellen seiner Bilder sehen".[157]

Die Madonna aus Santa Croce.

Statt der stehenden Madonna mit knienden Heiligen die sitzende Madonna mit sitzenden Heiligen! Daß es die Heiligen mit ihrer Andacht so wenig feierlich nehmen und es sich einfach neben der Madonna bequem machen, bedeutet einen unerhörten Eigenwillen des Frate in der Geschichte des Altarbildes. Will man sich auf einen Präzedenzfall berufen, so findet man solchen nur bei ihm selber. Im Hausandachtsbilde, im Siebenheiligenbilde der National Gallery hat er seinem sitzenden Täufer die sitzenden Heiligen beigesellt. Aber jetzt handelte es sich um ein weihevolles Altarbild einer Kapelle, und die Verehrung wird nicht nur dem Wüstenprediger, sondern der Mutter Gottes selber gezollt. Die Erklärung wird man hier vergeblich in zeitgeschichtlichen Analogien suchen — es wäre denn die familiäre Stimmung nordischer Unterhaltungen von Heiligen. Wir werden hier, wie auch sonst mit des Künstlers wenig pathetischem Sinne zu rechnen haben, den es reizte die neue Anordnung auch einmal im großen Altarbilde zu versuchen. Eine Nachfolge hat er nicht gefunden.

Die Madonna, die hier in der wenig überhöhten mittleren Nische einer marmorinkrustierten Wand sitzt, zu der zwei Stufen hinaufführen, ist die einzige „madonna del latte" im Werke des Malers. Sie hält mit beiden Händen das große lebhafte Knäbchen, das im Begriff steht auf ihren Schoß zu klettern und mit seinen Händen die noch kaum entblößte Brust faßt. Das Kind ist hier nicht mehr das hilflose Wesen der älteren Kunst, das noch ganz in der Mutter Armen seinen Halt findet; es ist ein älteres Kind, welches bereits stehen und gehen kann und seinen Platz im Leben sich zu erobern im Begriff steht. Ursprünglich hat es neben der Madonna auf dem Sitz gestanden; jetzt tritt es mit dem linken Bein wieder in ihren Schoß, um seinen Durst am Busen der Mutter zu stillen.

Das selbständige Kind, das neben der Madonna steht und nur locker von ihr gehalten wird, hat seinen Ursprung in der Werkstatt der Bildhauer. Vermutlich war auch hier wieder Donatello aus-

schlaggebend. Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt die Nachbildung einer Madonna mit stehendem Kinde, dessen Original um das Jahr 1430 zu setzen ist.[158] Das Motiv des Kindchens aber, das auf dem Schoße der Madonna kletternd sich die Nahrung sucht, hat später Luca della Robbia auf einem Tonrelief der gleichen Sammlung viel anmutiger als Lippi gestaltet.[159] Im Gegensatz zu dem lebendigen Kindchen hat die Mutter etwas Starres. Schon die ungebrochene Linie des langherabfließenden, ungegürteten, rosigen Untergewandes unterstützt die steife, feierliche Wirkung. In den wohl absichtlich auf dem Boden symmetrisch ausfallenden glatten Falten klingt diese etwas langweilige Monumentalität spröde aus. Man wundert sich,

wenn man vor dem Bilde Jacob Burckhardts Worte liest: „Bezüglich der Gewandung sein schönstes Tafelbild" (Cicerone). Auch die Haltung der Madonna hat etwas Geklemmtes; zumal der rechte Arm und die Hand sind so unnatürlich mit dem Kinderkörper zusammengebracht, daß man das unbehagliche Gefühl empfängt, daß ihr die Glieder in dieser Stellung verlahmen. Mit der Strenge des Madonnentypus verträgt es sich gut, daß Maria still herniederblickt, daß ein sehr einfaches, weißes Kopftuch bis zur Stirn das Haupt deckt, so daß sich kein anmutiges, kleines Löckchen an den Schläfen daraus hervorwagt, wie es sogar schon bei früheren Bildern der Fall war, sondern ein paar schlichte blonde Haarsträhnen zu beiden Seiten eintönig herabfallen. Der mürrische Mund, die breite Partie des Kiefers erinnern daran, daß wir in der zweiten Periode Lippis stehen. An die Nähe der Louvremadonna gemahnt das shawlartige Band, das Maria um den Hals geschlungen hält, und das auf ihrer Rechten lang über die Thronstufen herabhängt. Die beiden Gruppen der verehrenden Heiligen, die je zu zweien rechts und links auf einer Bank vor einer Nischenarchitektur in der üblichen Muschelform sitzen, sind so aneinandergepreßt, daß sie bei der leisesten Bewegung sich mit den Ellenbogen stoßen müssen. Es ist der gleiche Fehler, der in dem Siebenheiligenbild so störend wirkte. Die beiden Heiligen zu Seiten der Madonna sind die Schutzheiligen des Hauses Medici; rechts der bärtige Cosmas, der herniederschaut und in seiner Rechten höchst zierlich mit abgespreiztem Finger das Symhol der Wissenschaft, eine Feder, faßt, während die linke in den rosigen Mantel greift. Damianus blickt seitwärts zum Bilde heraus; seine geöffnete Linke soll wohl seine Rede bekräftigen, seine Rechte hält im Schoß die Feder. Beide sind im Dreiviertel dargestellt. Neben Damianus hat der heilige Franziscus sein Profil der Madonna zugekehrt, seine Rechte legt er beteuernd auf die Brust, die Linke hält das Kreuz in die Höhe. Sein rechtes Gegenüber, der heilige Antonius, ist der besterhaltene Kopf des Bildes. Die breite und flächige Malerei zeigt, daß Lippi über ein gereiftes Kunstkönnen verfügte und von einem Frühbild keine Rede sein kann.[160] Der Heilige blickt an-

dächtig ein wenig empor und hält die Hände anbetend über der Brust gekreuzt. Daß das Bild, wie alle alten Quellen übereinstimmend behaupten, für die Mediceer gemalt wurde, geht außer aus den beiden Schutzheiligen des Hauses auch aus dem ornamentalen Schmuck hervor: die korinthischen Säulen, welche die Nischen trennen, tragen ein Gebälk, dessen Fries mit dem Wappen der Medici, den Kugeln, geziert ist. Die Quellen berichten alle einstimmig, daß das Bild für das Noviziat von Santa Croce gemalt wurde und daß Pesellino die Predelle dazu verfertigte.[161] Beide Teile hängen jetzt untereinander in dem Saale der Akademie, nicht zugunsten Lippis. Schon der Magliabechianus hat die Schwächen des Bildes entdeckt und spricht von „alcunj errorj", die Andrea del Castagno gerügt haben soll. (XXXIII) Hat er damit den linken Arm der Madonna oder die ganz verzeichnete Nase des Christkindes gemeint?

Wie der Stil in die Zeit des Louvrebildes weist, so müssen wir auch aus äußeren Gründen das Bild nach 1442 datieren. Die Predelle Pesellinos kann nicht vor 1442 entstanden sein, da es sich keinesfalls mehr um das Anfängerwerk eines 1422 geborenen Künstlers handelte. Denselben Schluss kann man aus der Erbauung der Kapelle ziehen. Im Jahre 1439 ist von einer Kapelle des Noviziats noch nicht die Rede.[161*] Erst 1445 weihte Cosimo von Medici die Glocken.[162]

Die Krönung als weltliches Repräsentationsstück.

Die Krönung Mariae aus Sant' Ambrogio in der Florentiner Akademie.

Die Krönung aus Sant' Ambrogio bedeutet das Hauptdenkmal für den zweiten Stil des Meisters und zugleich das Programm für die naturalistische Auffassung des Kirchenbildes im Quattrocento. Was sich in der Madonna aus Santo Spirito nur schüchtern in den Eckfiguren andeutet, hier lagert es sich mit behaglicher Breite vor die Augen: eine Anzahl Florentiner Bürger in der Tracht des Tages nehmen unter der Maske von Heiligen den ganzen Vordergrund des

Bildes ein,[163] und der Künstler bringt sich selbst mit großem Selbstgefühl an sichtlichster Stelle des Bildes an.[164]

Der Thron, auf dem Gott-Vater die heilige Handlung vollzieht, ist aus der älteren Kunst beibehalten worden. Auch hier bildet wie in der Krönung des Vatikan eine Nische mit Muschelornament die Rückwand; auch hier kniet Maria im Profil mit anbetend zusammengelegten Händen vor Gott-Vater. Aber bei diesem ist die Profilstellung des älteren Bildes aufgegeben, und er ist fast in die Face gerückt. Das hatte selbst Fiesole nicht gewagt, der erst die Dreivierteldrehung gibt. Dadurch gewinnt die Einzelgestalt nicht nur an Bedeutung, sondern die Komposition bekommt durch die wuchtige Zentralfigur mehr zusammenhaltende Kraft. Lippi hat wohl nicht die Krönung durch Christus, sondern durch Gott-Vater vorgeschwebt, denn der Krönende trägt hier die päpstliche Tiara.[165] Marias Tracht entspricht jetzt den weltlicheren Neigungen des Künstlers; sie ist nicht mehr mit herabwallenden Haaren in ein Idealgewand gekleidet, sondern in die zierliche Mode der Töchter der Arnostadt, die den hübschen halbentblößten Nacken sehen läßt. Zwei flügellose Engel stehen zu beiden Seiten des Thrones; sie halten ein von Gottes Schultern lang herabfallendes, durchsichtiges Band mit arabischen Lettern, wohl als idealisierte Stola gedacht. Zwei andere flügellose Engel, die je rechts und links von der Rampenbrüstung stehen, fangen es noch einmal vor dem Herabrollen auf. In den dekorativen Formen des Thrones spricht sich kein strenges tektonisches Gefühl aus. Die Zapfen sind unverständlich auf eine Muschel gepfropft, diese selbst wieder lagert unorganisch auf einer Volute. Der Stützpunkt des Thrones nach vorn wird durch ein Säulenpaar gebildet, deren klare Konstruktion durch ein großes Akanthusblatt überwuchert wird. Zu beiden Seiten des Thrones ein dichtes Gedränge von Engeln und männlichen Heiligen. Ganz in den Hintergrund geschoben schauen über einer niedrigen Mauer nochmals die Halbfiguren von je sechs Engeln hervor. Nicht alle himmlischen Kinder sind gleich aufmerksam. Rechts ist eines, das sich nicht mehr halten kann und seinem Nachbar in die Ohren tuschelt. Sie tragen nicht mehr Musikinstru-

mente, sondern zugunsten einer malerisch wirkenden Feststimmung große Lilienstengel; nur ein in einem Buche lesender Engel rechts erinnert an die religiöse Feier. Blumen spielen bei diesem Festesbilde auch sonst eine große Rolle. Nicht genug, daß sämtliche Engel frische Kränze tragen! Auf den Pfosten der vorderen Brüstung, wo sonst im feierlichen Glanze die Kirchenkerzen strahlen, sendet ein zum Kandelaber umstilisierter mächtiger Lilienzweig den betäubenden Duft in die Lüfte; selbst sein Fuß ist noch von einem Kranze bunter Blumen umwunden. Prachtvolle Girlanden von Blättern und Blüten hängen in schwerem Überfluß von den vorderen Pfosten herab. Als mächtige Pfeiler ragen rechts und links zwei männliche Heilige in das Bild. Rechts Johannes der Täufer, der Stadtheilige von Florenz. Die Rechte streckt er in der althergebrachten Zeigegebärde aus; die Linke faßt nicht das Rohrkreuz, dieses ruht nur lose wie angelehnt zwischen Zeige- und Mittelfinger. Er trägt das übliche Fell und darüber den Mantel; nur ist er nicht barhäuptig, sondern hat ein Tuch um den Kopf geschlungen. Hinter ihm kniet auf einer Stufe der Maler im Profil, die Hände anbetend zusammengelegt. Es ist ein gedunsenes, grobes Gesicht, mit sinnlich vorgeschobenem Mund und kurzen struppigen Haaren: das Alter stimmt etwa, es mag ein Mann von vierzig Jahren sein. Ein Engel, der als Halbfigur aus dem unteren Rande des Bildes aufragt, hält ein Spruchband und weist auf den Maler: „Is perfecit opus" ist in riesigen Buchstaben darauf zu lesen. Nicht nur die Inschrift zeugt von Selbstgefühl, sondern auch der Platz, den er sich selbst im Vordergrunde des Bildes angewiesen hat. Links ragt die mächtige Gestalt des heiligen Ambrosius, dem die Kirche geweiht war, in das Bild hinein. Seine Rechte faßt den Bischofsstab, die Linke das Gewand. In seinem Schutze zu äußerst links stehen zwei Benediktinermönche, der vorderste wendet das feine, intelligente Priestergesicht andächtig der Madonna zu und stützt sich leicht auf einen Stock.[166] Neben ihm, schon hinter der Rampe, steht ein zweiter Mönch in halb kauernder Stellung mit aufgestütztem Haupte. Die Zeichnung entbehrt hier der Klarheit; in den Körper ist etwas Verrenktes gekommen. Die

ganze vordere Bodenfläche vor dem Throne wird von knieenden Heiligen eingenommen, die, um die Porträtkunst des Frate zu zeigen, alle dem Beschauer und nicht dem heiligen Vorgang ihr Antlitz zuwenden. Fiesole hat hier reiner und wahrer empfunden (Krönung des Louvre). Zu äußerst links wird der bärtige Mann im blauen Gewande mit der Zackenkrone durch die Buchstaben auf seiner Schärpe als Iob (Hiob) erklärt. Neben ihm im grünen Mantel mit Bischofsstab und Bischofsmütze der heilige Martin, auf der rechten Schulter finden sich noch die halbverlöschten Buchstaben seines Namens. Neben ihm, ganz von vorn, den breiten Kopf nach oben gerichtet, die heilige Klara, welche die verhüllte Monstranz in den Händen hält. Der Mönch, dessen Kopf neben ihr vorschaut, ist der heilige Laurentius, durch seinen Rost gekennzeichnet. Ihm reihen sich in der hinteren Gruppe zwei weibliche Heilige an, von denen kein Attribut und keine Inschrift den Namen verrät, die eine im abgewendeten Profil, die andere, fast von vorn, sieht zu Boden und hält mit der Rechten ihr Gewand. Die Mitte bildet der heilige Eustachius, im blauen Rock mit darüber geschlagenem gelben Mantel — im Gurt mit seinem Namen bezeichnet. Er gehört zu der Prachtgruppe eines jungen Weibes, dem sich zwei knieende Knaben nahen. Liebevoll hat die Mutter die rechte Hand dem Jüngsten, vielleicht zweijährigen, der sich an ihre Linke anklammert, unter das Kinn gelegt. Das größere dreijährige Knäbchen hat die Hände verlangend zu ihr emporgehoben. Die junge Frau ist äußerst prächtig gekleidet, in dem vollständigen Modestaat der vornehmen Florentinerin: da ist kein Schmuck, keine Zutat, weder die Franze am Ärmel noch die Schnecke im Haarputz, vergessen. Auf dem linken Ärmel steht die Inschrift „Theopista". Lippi hat hier die Märtyrerfamilie des heiligen Eustachius dargestellt, seine Gemahlin und seine zwei Söhne Agapitus und Theopistus.

Das Bild, das in einen dreibogigen Rahmen hineinkomponiert ist, trägt in den Zwickeln die zwei kleinen Halbfiguren der Verkündigung in Medaillons. Maria und der Engel sind vor eine helle

Mauer gestellt, über welche ein paar Bäume in die Luft ragen. Der Engel steht im Profil, links die Lilie, rechts die Hand in Sprechgebärde erhoben, während Maria mit stark vorgestrecktem Leib die Rechte vor die Brust legt und mit der Linken den Mantel faßt.

Das Bild ist für die Entwicklungsgeschichte Lippis besonders wertvoll, weil wir darüber völlig gesicherte Daten besitzen. Es ist nicht, wie Vasari annimmt, für die Nonnen von Sant' Ambrogio ausgeführt, sondern eine testamentarische Stiftung ihres Kapellans, des Kanonikus von San Lorenzo, Francesco de Maringhi. In seinem Testament vom 28. Juli 1441 bestimmt er, daß sein Kredit, den er bei den Nonnen stehen habe, dazu dienen solle, ein von ihm bestelltes und bereits begonnenes Altarbild zu bezahlen. (IX) Nach dem inzwischen erfolgten Tode bestimmen die Nonnen den Ertrag eines Gutes nach dem Willen des Testators zur Vollendung des Bildes über dem Hauptaltar in Sant' Ambrogio. (X) In beiden Aktenstücken wird der Name des Künstlers nicht erwähnt. Wohl aber enthält ihn die Urkunde über die Bezahlung, die sich in Ausgabenbüchern von Sant' Ambrogio fand: der Meister empfing am 9. Juni 1447 eintausendzweihundert Lire für die Ausführung des Bildes. In den aus den Dokumenten hervorgehenden Daten über den Anfang und die Beendigung der Arbeit liegt zugleich ein Beleg für die ungeheuere Langsamkeit, mit welcher der Künstler arbeitete, obgleich er sich fremder Hilfe bediente. (XI) Diese Schülerarbeit ist in den lahmen und viel roheren Gesichtern der hinteren Engel und Heiligen sichtbar, während die Hauptfiguren sämtlich von Lippi selber sind. Von den vier streifenhaltenden Engeln ist wohl auch der linke untere Schülerarbeit.

Das Bild hat schwere Schicksale erlitten. Noch Bocchi und Cinelli sahen es an seinem alten Platz und rühmen es als „bellissima oltra ogni stima" mit dem Zusatz, daß es sehr in der Art des Andreo del Sarto sei![167] Aber schon zu Richas Zeiten wurde es in die Sakristei verbannt.[168] Borghini, der es dort beschreibt, gibt dann in seinem Riposo noch eine interessante Notiz.

Beinahe in der Mitte soll sich der Name des Malers befunden haben: „Frater Filippus", und auf dem Rahmen folgende Inschrift: AB HUJUS ECCL. PRIORE FRANCISCO MARINGHIO AN. MCCCCXLI FACTA, ET A MONIALIBUS ORNATA FUIT AN. M. D. LXXXV.[169] Die ersten Worte bestätigen das Stiftungsdatum des Bildes nach dem Testamente. Der alte Rahmen mit der Inschrift ist spurlos verschwunden und vermutlich auch mit ihm die Predelle. Schon sechs Jahre nach der letzten Beschreibung Borghinis kam es durch einen Kunsthändler in die Akademie. Dort hängt es, eine ständige Enttäuschung für das reisende Publikum. Und schier unglaublich klingt uns Vasaris Bemerkung, daß gerade infolge dieses Bildes Cosimo von Medici sein bester Freund geworden sei.[170]

Legendäre Darstellungen.

Die Madonna erscheint dem heiligen Bernhard; in der National Gallery.

Das Bild ist durch Vasari und durch spätere Dokumente gut beglaubigt. Der Aretiner erzählt von zwei Bildern, welche Lippi über zwei Türen des Signorienpalastes gemalt habe: einer Verkündigung und einem heiligen Bernhard.[171] Baldinuccis Archivforschung danken wir die genaue zeitliche Einordnung in das Werk des Meisters; er fand in einer Zahlungsurkunde der Provveditori di Camera, daß am 16. Mai 1447 für ein Bild der heiligen Jungfrau und des heiligen Bernhard vierzig Lire an Fra Filippo gezahlt wurden.[172] Das Gemälde sollte über einer Tür der Cancelleria dei Signori angebracht werden. Die Verkündigung ist leider spurlos verschwunden, das Bild des Heiligen, dem die Jungfrau erscheint, ist aber eine völlige Ruine; nicht nur die Farben sind bis auf einen Hauch verschwunden, auch die Innenzeichnung, z. B. das Gesicht der Maria und der Engel, hat sehr gelitten. Der Heilige, der begeisterte Verkünder der Herrlichkeit der Gottesmutter, sitzt im Profil nur als Kniestück sichtbar; er hat sich in die Einöde zurückgezogen und benutzt einen Fels-

block als Schreibtisch. Da naht dem Heiligen von rechts Maria gesenkten Hauptes, mit leicht erhobener Hand, als wolle sie sprechen. Drei Engel begleiten sie, von denen der vorderste ihren schweren Mantel tragen hilft. Ganz im Hintergrunde werden zwischen den Felsen zwei lesende Mönche sichtbar.

Nicht nur die Zerstörung des Bildes, sondern auch die Schwächen der Komposition beeinträchtigen den Genuß. Der hohe Horizont der Felsen macht sich durch seinen schrillen Widerspruch mit den großen in den Vordergrund gerückten Figuren, die unter dem üblichen Augenpunkt aufgenommen sind, besonders fühlbar. Ungeschickt ist die gepreßte Anordnung der Figuren, die sich rechts vom vorderen Engel bis zu den hinteren Mönchen in einer Geraden in das Bild schieben. Die Vorliebe für malerische Überschneidung und Deckung, die diese Periode kennzeichnet, ist hier nur in unerfreulicher Weise in dem halb hinter Maria hervorschauenden Engel verwertet, dessen Standort man ebensowenig nachrechnen kann, wie man den Grund entdeckt, warum er so neugierig zum Bilde herausschaut. Das Stehen der Figuren zeigt das gotische Zurücklegen in das Kreuz auf das schärfste. Marias Gewandung ist gestopft und wie bei dem Johannes der Krönung mit Hemmung der Bewegung um den Unterarm emporgezogen. Die Madonna hat hier — eine Ausnahme im Werk des Meisters — ihren Kopf nicht in einen durchsichtigen Schleier gehüllt, sondern ein festes Tuch darübergeworfen. Die sympathischste Figur ist der Heilige selbst, in dessen zartem, leisem Staunen eine feine Psychologie dieses Dichter-Heiligen gegeben wird.

Im Sinne des folgenden Geschlechts hat dann Perugino (München, Alte Pinakothek) und Filippino (Florenz, Badia) den Stoff behandelt. Bei Filippino geht Maria in ihrer Annäherung viel weiter: sie legt dem Heiligen die Hand auf sein Manuskript. Dieser selbst ist nicht im stillen Staunen, sondern in süßlicher Verzückung aufgefaßt; er will sich vom Sitz erheben, seiner Hand entfällt die Feder. In den Engeln aber hat der Sohn jenen Grad holdseliger naiver Andacht gefunden, die der Vater auch in seinen besten Schöpfungen nur als Keim bringt.

Der Tod des heiligen Hieronymus im Dome zu Prato.

An der Stätte, mit der Fra Filippos Ruhm in der Monumentalmalerei für immer verknüpft ist, im Dome zu Prato, hängt rechts vom Chor in der Kapelle des Kruzifixus in tiefstem Dunkel ein Bild. Es stellt die Klage um einen mönchischen Heiligen dar: Vasari meinte, es sei der heilige Bernhard. Erst die neuere Forschung[173] hat aus den kleinen Darstellungen des landschaftlichen Hintergrundes herausgefunden, daß der heilige Hieronymus hier aufgebahrt liegt. Ebenso irrt Vasari,[174] wenn er erzählt, daß bei der Berührung der Bahre viele Krüppel geheilt wurden: Lippi hat sich an einem der Unglücklichen genügen lassen. Er hat mehr die Trauer der Brüder um den Toten als die wundertätige Heilung dargestellt. Das Lob, das der Aretiner dem Bilde zollt, ist beinahe überschwänglich: er rühmt den schönen Ausdruck der Köpfe, die Kunst und Naturwahrheit, mit der die Klage und die Trauer geschildert ist, die guten Falten der Mönchskutten; mit einem unendlichen Lob gedenkt er der „guten Zeichnung, der Farbe, der Komposition, der Anmut und der Proportionen".

Können wir heute noch in dieses Lob einstimmen? Schon daß man bis vor kurzem das Bild in den Anfang der fünfziger Jahre setzte,[175] in die Zeit der Meisterschaft, bürgt dafür, daß sich hier entwickelte, künstlerische Eigenschaften kundtun. Aber Fra Filippo war schon Ausgang der dreißiger Jahre ein ausgereifter Künstler, dem man wohl eine gute Komposition, eine ordentliche Zeichnung — wenn er wollte — und eine wirkungsvolle Stoffbehandlung zutrauen konnte. In der Zeichnung hat Fra Filippo hier wirklich sein Bestes gegeben. Der vom Alter schon etwas feiste Körper des Heiligen ist mit Verständnis unter den Falten durchgeführt; der würdevolle Kopf ist gut charakterisiert. Sowohl die Hände, die in diesem Bilde viel mitzusprechen haben — sonst Lippis schwächste Seite — wie die nackten Füße des Heiligen sind mit Sorgfalt behandelt. Die Gewandung, welche eine geschulte Hand verrät, zeigt aber zugleich die Vorliebe für das Gestopfte, welches für den Stil der vierziger

Jahre ausschlaggebend ist. Lippi kann es sich nicht verbeißen, sein geliebtes Zipfelmotiv dreimal höchst auffällig anzubringen. Wirklich gibt eine Inschrifttafel in der Kapelle der Inghirami im Dome von 1664 das Jahr 1440 als das Vollendungsdatum an; sie nennt Lippi als Maler, und als Stifter: Gemigniano Inghirami, den Propst des Domes.[176] Mit diesem frühen Stil der zweiten Periode stimmt auch die harte konturierte Behandlung des Fleisches, die man erst gewahrt, wenn man das Bild künstlich beleuchtet. Auch die Lebensverhältnisse des Stifters, der gerade um diese Zeit während eines Konzils in Florenz weilte,[177] machen diese Datierung annähernd möglich. Denn einer Inschrifttafel, die 200 Jahre später als das Bild verfaßt ist, wohnt keine unbedingte Beweiskraft bei. Der Stifter ist als ein Siebzigjähriger[178] mit kahlem Schädel und stark eingefallenen Augenhöhlen dargestellt; das schlaffe, aber noch nicht gänzlich ver-

runzelte Fleisch ist ebensogut beobachtet, wie die Profillinie der verfetteten Lippenpartie.

Von dem Reiz der Farbe ist bei der mangelhaften Beleuchtung wenig zu sagen. Die Note, die am meisten spricht, ist das goldene Bahrtuch mit dem roten Muster. Karmin ist in dem Kissen, auf dem der Tote ruht, und in dem Prälatengewand des Stifters vertreten; zunächst diesem spricht das tiefgelbe Gewand des Krüppels im Vordergrunde. Als neutrale Töne stehen die schwärzlichen oder gelbbraunen Kutten der Mönche. Auffällig wirkt die hintere Landschaft, in der die Felsen mit englischem Rot gemalt sind. Sieht man näher zu, so spricht außer der Farbe auch die Kuppenform der Felsen gegen eine selbständige Arbeit des Malers. Unzweifelhaft hat Lippi bei der Anordnung die Beweinung des heiligen Franz von Giotto vor Augen gestanden: vielleicht war ihm auch aus seiner Jugend dessen Beweinung des Herrn in der Arena zu Padua im Gedächtnis geblieben. Als Komposition bedeutet das Bild keinen Fortschritt gegen Giottos Bild in Santa Croce. Hier wie dort die horizontale Aufbahrung des Leichnams! Aber während bei Giotto geradestehende Figuren feierlich das Lager des Verstorbenen einrahmen und das Gegengewicht gegen die stark gebeugten, in ihrem Schmerz bewegten Gestalten geben, ist bei Lippi die Abstufung eine viel geringere. Den sieben hinter der Bahre stehenden Mönchen mangelt eine reiche Silhouette, ja bei zweien von ihnen wiederholt sich dieselbe Gebärde des Schmerzes: der in die offene Handfläche gestützte Kopf. Vor allem aber wirkt Giotto durch die drei knieenden Rückenfiguren, mit denen er die Bühne eröffnet. Dadurch wird zunächst für den Aufbau mehr Raumtiefe und für die Stimmung größere Natürlichkeit gewonnen. Fra Filippo bringt hier die Anordnung für das Publikum. Links der knieende Stifter, der nach alter Überlieferung nicht anders wie im Profil gegeben werden konnte, ihm gegenüber ein knieender Mönch gleichfalls in Seitenansicht, der auf den Krüppel zeigt. Dieser, der auf seinen Stock gestützt an der Erde hockt, wendet weder Körper noch Antlitz dem Heiligen zu, sondern versucht nur, den verkrüppelten Arm der wundertätigen Bahre zu nähern.

Den Hintergrund bildet eine Felspartie, von kahlen Baumstämmen wie von Telegraphenstangen durchschnitten, mit drei kleinen Szenen aus dem Leben des Heiligen. Rechts sehen wir ihn, wie er dem heiligen Damasus die Bibel reicht; in der Mitte ist er betend dargestellt, ganz links spielt die kleine Anbetung des Kindes auf die legendäre Überlieferung an, nach welcher der Heilige sich nach Bethlehem zurückzog, wo er auch seine Grabstätte fand. Ganz oben schwebt die heilige Dreieinigkeit in einer Aureole von Seraphim herab. Gott-Vater hält die aufgeschlagene Bibel, in der das Alpha und Omega sichtbar wird.

Lippi hat nur den vorderen Teil eigenhändig durchgebildet: die Klage um den Leichnam; der landschaftliche Hintergrund und die herabschwebende von Wolken und Engeln umgebene Dreieinigkeit sind die Leistung der Werkstatt.[179]

Undatierte Bilder dieser Periode.

Die Madonna des Kaiser Friedrich-Museums.

Die untrügliche Spur der zweiten Periode trägt ein kleines Bild der Berliner Sammlung. Maria steht in einer Nische mit Muschelornament und hält ihre Rechte dem Bübchen zum Spielen hin. Das kräftige Kind mit breitem, zusammengedrücktem, brummigem Gesicht gemahnt an den Christus der Madonna aus Santa Croce. Auf die mittlere Periode weist auch die individuelle Bildung des Marienkopfes mit dem kurzen, rundlichen Näschen. Auch die Art des Kopftuches mit dem festen Wulst, der bis tief an die Stirn geht, findet sich nicht in den frühen Bildern, wohl aber bei der Madonna aus Santo Spirito und der Maria in der Verkündigung in San Lorenzo. Auf die zweite Epoche deutet die ausgesprochene gotische Haltung der Maria, die etwas weiche Neigung des Hauptes und der vorgestreckte Leib. Es ist dasselbe gotische Stehen, in dem sich noch der Engel in der Madonna von Santo Spirito gefällt. In den Gewandmotiven ist auch sonst nur das Gewohnte angewendet: der blaue

Mantel der Madonna wird in dem üblichen Zipfel unter dem Arm durchgesteckt; das Kindchen mit breitgescheiteltem Lockenkopf ist in ein Hemdchen geschlagen, das wie gewöhnlich den Oberkörper freiläßt. Dadurch wird zugleich das malerische Zusammenklingen zweier verschiedener nackter Teile bewirkt; die zarte Hand der Maria berührt das noch weichere Fleisch der kindlichen Brust. Der Bube selbst ist so kräftig gebildet, daß er fast selbständig sitzt; er bedarf kaum mehr der mütterlichen Stütze. Darum hängt auch die Rechte der Madonna locker in einiger Entfernung herab, um nur im Notfall das Herabgleiten zu verhüten. Das Kind ist gut in seinem Gebahren beobachtet; es hat sich die Hand der Mutter zu seinem Studien- und Spielgegenstand erwählt, es betrachtet sie mit tiefem Ernste, indem es sie mit der Rechten betastet und mit der Linken an ihrem Finger zupft. Das vor der Mutter hockende Kind, das mit deren Hand spielt, geht wohl auf ein Motiv des Donatello zurück, von dem sich ein Schulwerk im Kaiser Friedrich-Museum befindet.[180]

Die vier Kirchenväter in der Akademie zu Turin.

In der schweren, wuchtigen Gewandung, welche die mittlere Periode auszeichnet, stehen je zu zweien auf zwei oben in Halbbogen abschließenden Tafeln die vier Kirchenväter: rechts der graubärtige Hieronymus, ganz knapp in das Dreiviertel gekehrt mit gesenktem Haupte. Er ist außer durch seine graue Kutte noch durch ein aufgeschlagenes rotes Buch bezeichnet, das er in beiden Händen

hält, vor allem aber durch den in der rechten Ecke huckenden Löwen. Er biegt sich stark in das Kreuz zurück, wie es dem Stil der vierziger Jahre entspricht, und zieht das Gewand in dem beliebten Zipfel unter dem rechten Arm hindurch. Neben ihm steht der unbärtige Gregor, kenntlich an der Tracht, dem roten Pluviale und der erzbischöflichen Mitra, vor allem aber an der Bewegung des lateinischen Segens, in welcher er die Rechte erhebt.

Die linke Tafel enthält wiederum eine bärtige und eine unbärtige

Gestalt. Zu äußerst links steht Augustinus, die Figur im Profil, er dreht den Kopf über die Schulter in das Dreiviertel und sieht den Beschauer an. Mit der Rechten hält er wiederum das Gewand in dem langweiligen Zipfel. Hinter ihm schaut das bärtige Profil des heiligen Ambrosius sinnend zu Boden; er trägt in der Linken die Geißel. Den Grund bietet eine graue Mauer, die in Marmorfelder geteilt ist. Es sind stille, ernste Gestalten, von denen eine ruhige Würde ausgeht, selbst der Schwall der Falten steigert hier die monumentale Wirkung. Auch die Gegensätze zwischen den gesenkten und den aufschauenden Köpfen sind geschickt benutzt. Die Figuren sind ganz knapp in den Raum komponiert, wodurch sie noch an Macht gewinnen. Die beiden Tafeln waren wohl Seitenfelder eines Altarbildes, dessen Mittelstück verloren gegangen ist.

Die Verkündigung in San Lorenzo.

Es ist die bewegteste Verkündigung des Meisters. Wieder wie beim Louvrebilde greift er zu dem künstlerischen Mittel der Deckung. Einmal wird Maria vom Betpult überschnitten, das andere Mal überschneidet der mittlere Pfeiler der Halle die Gestalt des Gabriel. Dadurch wird das Gefühl des lebhaften Herannahens bei dem Beschauer geweckt. Gabriel blickt seelenvoll zur Maria auf; die himmlische Botschaft spricht sich noch mehr in dem Gesicht als in der hergebrachten Bewegung der Hände aus: die Rechte hält den Lilienzweig, die Linke ruht demütig vor der Brust. Maria ist aufs höchste erregt geschildert; in Augenblicksstellung streckt sie die eine Hand dem Engel wie fragend entgegen, während die Rechte in die Höhe zuckt. Ihr Oberkörper ist so stark zurückgebogen, daß bei der lebhaften Drehung der Figur, die sich nur auf den rechten Fuß stützt, diese Spannung nur einen Augenblick anhalten kann. Donatello war wohl der erste, der die erschreckte Madonna in die Kunst einführte. Sein Verkündigungstabernakel in Santa Croce mag Lippi angeregt haben. Der nächste, der die Reihe der erschreckten Marien

weiterbildet, ja sie vielleicht durch seine Linearkunst bis an die Grenze des Möglichen steigert, ist Botticelli (Bild der Uffizien). Aber auch die beiden Engel, die links auf den Stufen der Halle stehen, sind von dem Wunder ergriffen. Mit jener Gebärde der erhobenen Hände, die zugleich Andacht wie Staunen ausdrückt, hören sie die Botschaft von dem Heil, das der Jungfrau widerfahren soll. Der vordere hat sich sogar in seiner Lebhaftigkeit mit dem rechten Fuß auf die Spitze gestellt; schade, daß es die Stimmung stört, daß er doch nicht ganz bei der Sache ist, sondern zum Bilde hinausschaut. Sein Nachbar ist dagegen von andächtigem Staunen erfüllt und blickt zur Erde. Besonders reich ist der architektonische Hintergrund. Durch die Halle sieht man rechts in starker Verkürzung das

Haus, an dessen Wand sich Wein rankt und in dessen Mitte ein kleiner Brunnen in einer Nische kühles Wasser spendet. Vor der Halle und dem Hause dehnt sich ein Gärtchen aus, in dessen Grunde man die zinnenbekrönten Türme einer Stadt in die Luft ragen sieht.

Alles bedeutet in dieser Verkündigung eine Steigerung gegen Lippis Jugendbild in München: nach der Seite der Bewegung wie nach der der Ausgestaltung. Statt der bescheidenen Gartendurchsicht ein reicher Ausblick auf Landhaus, Garten und Stadt. Statt des einen Engels als Begleiter des Gabriel deren zwei. Andrea del Sarto ist auf dieses Engeltrio zurückgekommen (Pitti).

Wir stehen mit diesem Bilde am Ausgang der zweiten Epoche. Daß es noch in diese fällt, beweisen der etwas breite, zusammengedrückte Kopf des hinteren Engels und die überreiche bauschige Gewandung; daß wir am Ende der Epoche stehen, die verständige, reichhaltige Architektur mit dem für Lippi ziemlich tiefem Horizont in der Augenhöhe der Maria. Vor allem aber verkündet Marias feine Bewegung den Platz, an dem wir im Werke des Meisters stehen — nur ein Schritt und Salome tanzt uns mit leichter Anmut entgegen.

Die Verkündigung in der Florentiner Akademie.

Nicht als ein Bildganzes, sondern in zwei einzelnen stehenden Figuren hat Fra Filippo etwas früher als in dem Altarbilde von San Lorenzo das Thema der Verkündigung behandelt. In der Florentiner Akademie stehen zwei kleine Holztafeln, die ihrerseits wieder durch eine Goldleiste in ein oberes und ein unteres Bild zerlegt werden; es waren wohl Teile eines Hausaltärchens. In den beiden oberen Abschnitten stehen Maria und der Engel, in den unteren die Heiligen Antonius und Johannes der Täufer. Der Engel mit gesenktem Profil hält rechts die Lilie, die Linke liegt anbetend vor der Brust. Maria erhebt die rechte Hand staunend, mit der linken drückt sie das Buch an sich. Johannes der Täufer steht in Dreiviertelansicht mit erhobener Rechten in Sprechgebärde, die Linke

locker auf das Kreuz gelegt. Antonius, im Profil, etwas gebeugt, stützt sich mit der Rechten auf seinen Stock und faßt mit der Linken das Gewand. Der Typus des Madonnenkopfes mit der schweren, etwas gebogenen Nase und dem ganz zurückgeschobenen Kinn, wodurch er etwas Vogelartiges bekommt, ist unlippisch. Die Hände sind teilweise nicht nur klein, sondern haben sehr spitze Finger. Doch das kommt auch bei Lippis eigenhändigen Figuren vor (Verkündigung, Sammlung Hertz). Gegen den Künstler spricht die Haarbehandlung bei der Madonna und dem Engel, die in kleinen Strähnen statt großer Partien gegeben wird. Der Johannes ist eine vergröberte Nachbildung des Johannes auf dem Krönungsbilde. Gewandmotive wie der Mantelzipfel der Maria, der locker über den Arm geworfene Mantel des Johannes und des Antonius gehen auf Lippi zurück.

Wir haben hier ein in Lippis Werkstatt und unter seinen Augen entstandenes Bild aus der Zeit der Marienkrönung von Sant' Ambrogio, wohl von einem der Schüler gemalt, der sich an diesem Bilde in Lippis Manier geübt hatte. Vielleicht ist der heilige Antonius, die beste der vier Figuren, noch ganz vom Meister selbst gearbeitet. Gegen eine vollständig eigenhändige Arbeit Lippis spricht außer den gerügten Mängeln auch die rotblonde Haarfarbe des Gabriel.

Meisterstil und Ausklang.

Die Fresken im Dome zu Prato.

Sowohl dem Umfang wie der Zeitdauer nach bedeuten die Fresken im Dome zu Prato das Hauptwerk des Malers. Beinahe 16 Jahre zogen sich bis zu ihrer Vollendung hin. Die Ausmalung des Chors war schon 1430 von dem früheren Propst der Kirche Nicolozzo de' Milanesi angeregt worden,[181] aber erst zwölf Jahre später dachte man ernstlich an die Ausführung. Zunächst wendete man sich an Fra Angelico, und als dieser wegen seiner noch unvollendeten Fresken in der Nikolauskapelle im Vatikan den Auftrag ablehnte,[182] fällt die Wahl auf Fra Filippo, wobei der damalige Probst Inghirami vielleicht ein freundliches Wort auf die Wagschale gelegt haben mag. Schon am 29. Mai 1452 wird Fra Filippo mit seinem Gehilfen Fra Diamante als Maler des Chores erwähnt; (XIII) am 16. Juni reist er einen Tag nach Florenz, um dort „ser Lorenzo" die Zeichnung des heiligen Stephanus vorzulegen; (XII) am nächsten Tage werden dann auch Zahlungen für die Gerüste gemacht. Auch in dem Übereinkommen des um die Vollendung seines Tondo besorgten Bartolini mit dem Ceppo vom 8. August wird Fra Filippo als Maler der Chorkapelle bezeichnet. (XIV) Die Kosten der Ausschmückung trug die Verwaltung des Ceppo,[183] dessen einstigem Stifter, dem im Jahre 1410 verstorbenen Francesco di Marco Datini, Lippi ein kleines

Erinnerungszeichen im Tanze der Salome gewidmet hat (S. 121). Aber beinahe sechzehn Jahre sollten verfließen, ehe der Zyklus vom saumseligen Maler vollendet wurde. Sein alter Gönner, der Probst Inghirami, war darüber im Jahre 1460 hinweggestorben, aber ein mächtigerer war ihm im Amte gefolgt: Carlo de' Medici, der uneheliche Sohn Cosimos. An ihn wendete sich denn auch 1464 der ungeduldige Magistrat von Prato, nachdem er wiederholt fruchtlos die Rechnungen Lippis durchgesehen hatte (XXVII) und mit wenig Freude die Summen verglichen, die der Maler verschluckt hatte, und die Stücke des Werkes, die noch unvollendet waren. Carlos Einschreiten wird nicht gewalttätig gewesen sein, denn Lippi scheint weiter in seinem trödeligen Tempo fortgefahren zu haben, da er sich noch bis gegen 1468 in Prato aufhielt. (XXVIII)

Der Chor der Pieve ist ein Kreuzgewölbe mit geradem Abschluß. Die Darstellung wurde so verteilt, daß die Decke in ihren vier Kappen in gewohnter Weise die vier Evangelisten enthalten sollte, während die beiden Seitenwände für das Leben der beiden Stadtheiligen von Florenz und Prato, Johannes den Täufer und den heiligen Stephanus, bestimmt wurden. An der Abschlußwand des Chors, heute nur noch an der Hand von Photographien näher zu bestimmen, stehen die Heiligen Gualbertus und Albertus, Gründer des Valombroser- und Karmeliterordens. Die Zeit hat dem Hauptwerk des Meisters übel mitgespielt, besonders sind die beiden oberen Darstellungen, welche die Geburt der Heiligen erzählen, schwer erkennbar und in der Farbe völlig zerstört. Aber auch in den mittleren und unteren Reihen sind nur noch die Kompositionen und die Zeichnung für den Stil entscheidend, während die Farben auch hier nur noch eine leise Ahnung von der einstigen Harmonie aufdämmern lassen. Besser hat sich die Farbe an einzelnen Gestalten der Decke gehalten. Der blaue Grund, der mit Goldstrahlen und Sternen besät ist, soll das Himmelsgewölbe darstellen. Die vier durch Rippen mit einem Ornament aus verkürzten Vierpässen eingerahmten Felder enthalten im Scheitelpunkt ganz winzig das Lamm Gottes. In die Kappen sind aus Wolken auftauchend und von einer Aureole von

Cherubim umgeben vier bedeutsame Männertypen hineingesetzt. Sowohl in der Charakterisierung wie in der freien, leichten Bewegung der Gestalten sehen wir, daß Fra Filippo hier im Zenit seines Könnens steht. Nicht in der Nachahmung einzelner Motive, wohl aber in der Auffassungsweise nähert er sich Masaccio. Es ist die Form von würdevoller und vornehmer Gebärde, die bis heute dem Kulturideal des Romanen entspricht. Zwei bärtige ältere und zwei bartlose Gestalten sind einander gegenübergestellt. Und wie im Alter, so sind auch im Temperament Gegensätze geschaffen. Weich hingegossen, mit gelösten Gliedern, das Haupt leicht nach hinten geworfen, sitzt Matthäus; er richtet begeistert die Augen

nach oben. Neben dem Bilde des Schwärmers das des stillen Träumers. Den Charakter ruhiger Einkehr in sich gibt Lukas; er stützt das zarte, fast frauenhafte Gesicht mit geschlossenen Augen leicht auf die Rechte. Ist in den beiden jugendlichen Gestalten die religiöse Stimmung geschildert, so werden die beiden älteren Evangelisten zu Vertretern des Gedankenlebens. Ganz versenkt in tiefes Grübeln zeigt Markus sein scharf geschnittenes Profil. Er verkörpert das langsame Entstehen des Gedankens, während der feurige Johannes in dem Augenblick erfaßt ist, wo er dem fertigen Gedanken Worte verleiht.

Vor diesen Figuren hat Michelangelo wohl manches Mal sinnend gestanden und in ihnen den Anfang dessen gefunden, wovon er seine Propheten in der Sixtinischen Kapelle das letzte Wort sprechen ließ.

Fra Filippo hatte in dieser Zeit sein Raumgefühl so verfeinert, daß die asymmetrische Anordnung, die Jakob Burckhardt tadelt, keinem Nichtkönnen sondern einem Nichtwollen entsprang. Lippi trug ein anderes Ideal als Fiesole im Kopfe; ihm war es nicht um die möglichst ruhige Füllung der Kappen durch Gestalten in reiner Vorderansicht zu tun, sondern darum, diese in ihrer höchsten Beseelung zu erfassen. Daß Lippis Raumgefühl sich geklärt hatte, beweist das Zusammenklingen aller Fresken zu einer Einheit. Die Kompositionen der Wände aus dem Leben der Heiligen sind im Entwurf zusammengedacht und wohl ziemlich gleichzeitig entstanden. Sie gehen von der Empfindung aus, nach oben das Gelockerte, Leichte und nach unten das Volle, Gedrängte zu geben. Dadurch steigt alles mit den Wänden zu den Einzelfiguren der Decke allmählich in die Höhe.

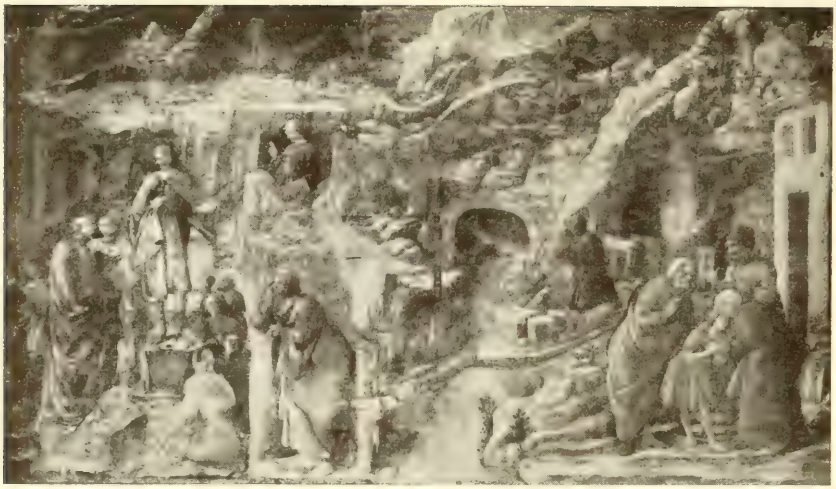
Die Geburt der beiden Heiligen steht sich in den oberen Lünettenfeldern, ihr Wirken in den Mittelstücken und ihr Tod in den beiden unteren Fresken gegenüber. Nach dem Geschmack des Zeitalters, dem sowohl der große Masaccio, wie noch zwanzig Jahre später die Erzähler an den Wänden der Sixtinischen Kapelle huldigten, ist in den oberen Feldern das Nacheinander der Ereignisse gleichzeitig erzählt. Der Stil Lippis steht bereits Anfang der

fünfziger Jahre auf der Höhe; wir sehen das nicht nur an den Evangelistenfiguren, sondern an der Formensprache der oberen Fresken. Ziehen wir von den oberen Fresken das ab, was schlechte Erhaltung und mühseliges Betrachten am Genuß beeinträchtigt, berücksichtigen wir, daß Lippi naturgemäß seine beste Kraft auf die dem Beschauer am nächsten liegenden Bilder konzentrierte, so erhalten wir von diesen 16 Jahren in Prato ein einheitliches Bild.

Wie oft ist in Florenz die Geschichte Johannes des Täufers dargestellt worden? Berühmte Beispiele vor Lippi sind Andrea Pisano an der Tür des Baptisteriums und nach ihm Ghirlandajo in Santa Maria Novella. Andrea Pisano erzählt in zwei seiner Vierpässe getrennt, was Lippi in einem Bilde vereint: die Geburt und die Namengebung. Links schauen wir in das Innere einer Florentiner Wochenstube, wo in einer Art Alkoven mit getäfelter Holzdecke das erhöhte Bett der Wöchnerin steht. Diese hat sich mit dem Oberkörper emporgerichtet, um das Bad, das die Dienerin vorn rüstet, genau zu beaufsichtigen; ungesuchte Anmut eignet ihr; es ist die selbst in solcher Lage sich vornehm gebärdende Patrizierin. Der rechte Arm, der sich nicht wie gewöhnlich fest auf die Innenfläche der Hand stützt, sondern in feiner Drehung nur lose auf die Knöchel der äußeren Hand lehnt, ist eine jener eleganten Bewegungen, in denen Lippis reifer Stil spricht. Vor dem Bett spielt sich die altgewohnte Badeszene ab. Nicht mehr traditionell, daß eine der Wärterinnen den Grad des Wassers prüft, wie noch bei Andrea Pisano, sondern mit dem lebhafteren Motiv der links stehenden Dienerin, die das noch halbbekleidete Kind einer jüngeren am Boden huckenden Frau überreicht. Eine zweite, reich drapierte Gestalt kniet neben ihr, den Mantelzipfel über die Schulter geschlagen und nachdenklich das edle klassische Profil gesenkt. Ihr rechter Arm ruht auf einer Truhe, während sie die Linke wie anbetend ausstreckt; es ist wohl eine Besucherin, welche von einer Ahnung der göttlichen Sendung des Neugeborenen durchschauert wird. Eine Wand mit korinthischem Pilaster scheidet die Stube von einem Vorraum, an dessen rechter Seite ein Säulengang sicht-

bar wird. Im Vordergrund sitzt der ehrwürdige Vater des Wunderknaben, gesenkten Hauptes, im Begriff den Namen aufzuschreiben, vorn auf der Stufe eine Dienerin mit dem Kindchen: sie richtet die erstaunten Augen auf Zacharias, gleichsam als wolle sie ihm die Buchstaben von den stummen Lippen ablesen. Rechts die Prachtgestalt einer stehenden Frau, kaum im Profil sichtbar, die hilfreich dem Greise mit der Rechten das Tintenfaß hält, mit der Linken faßt sie das fließende Gewand, das den Umriß der herrlichen Glieder deutlich erkennen läßt. In der ansteigenden Linie, welche diese drei Personen verbindet, spürt man wieder das geometrische Dreieckideal, das schon in der Krönung aus Sant' Ambrogio sein Wesen trieb, nur war es dort roher, auffälliger. Die letzte künstlerische Lösung dieses Aufbaus enthält das zweite Fresko.

Die Taten des Johannes, die es schildert, sind in eine Landschaft verlegt. Rechts eine allerliebste Genreszene. Vor der Tür des elterlichen Hauses nimmt Johannes von seinen Eltern Abschied, Zacharias segnet den Knaben mit erhobener Hand, während Elisabeth ihn noch einmal zärtlich an sich preßt; Bangen vor der Zukunft spricht aus ihren Zügen. Diese Gruppe ist nicht bloß als psychologischer Ausdruck, sondern auch als Anordnung interessant: sie nimmt in der Form der Pyramide bereits den Gruppenbau des Cinquecentos voraus. Die Stimmung, welche die Hauptpersonen erfüllt, spiegelt sich in dem Diener, der im Hintergrund ob des ungeheueren Wagnis des kühnen Knaben staunend die Hand erhebt. Wenige Schritte weiter, in einer Felslandschaft, die dürftig mit Bäumen bestanden ist, kniet der kleine Büßer. Rechts wölben sich die Felsen zu tiefen Höhlen, während der Vordergrund von einem Flüßchen durchschnitten wird. Auch in der Bewegung der Knabenfigur zeigt sich Lippi als Meister des gesteigerten Ausdrucks. In dem sehnend vorgebeugten und etwas zusammengekrümmten Oberkörper, in dem vorgestreckten Kinn liegt die Inbrunst des Kindes und die etwas gebrochene Haltung des Büßers.



Die Lehrtätigkeit des Erwachsenen füllt die linke Fläche aus. Noch als bartloser Jüngling taucht er in Halbfigur, mit lehrend aufgehobener Hand, zwischen den Felsen des Mittelgrundes auf. Endlich steht er als bärtiger Mann predigend inmitten einer Menschenmenge auf einem Felsstück, wie auf einem Postament. Auch die Zuhörer stehen teilweise auf solchen Felsblöcken; besonders links fällt die stattliche Erscheinung eines Mannes auf, die sowohl im Faltenwurf wie in seiner Haltung etwas von einer römischen Gewandstatue hat; er trägt eine Rolle in der Rechten und streckt die Linke leicht vor. Dicht im Vordergrunde die locker auf einem Felsvorsprung gestützte Figur eines eifrig zuhörenden älteren Mannes und daneben die überaus luftig gewandete Frauenfigur in Rückenansicht; durch die leichten Falten scheint der anmutige jugendliche Körper hindurch.

Auch hier ist der Gruppenbau eine sehr steile Pyramide, die in dem alle überragenden Johannes ihre Spitze hat. Aber das Schema liegt nicht nackt vor, sondern ist so von den abwechslungsreichen Stellungen und kleinen Figurengruppen überwuchert, daß es für das harmlos genießende Auge versteckt bleibt, und nur von der grausamen Sonde des Kunsthistorikers bloßgelegt wird.

Hat Vasari u. a. auch an diesen Aufbau gedacht, wenn er davon spricht, daß Michelangelo Lippi in vielen Dingen nachgeahmt hätte? Gerade das steile Dreieck wird bei dem älteren Michelangelo beliebt und als sein Erbe dem Barock vermacht. Rembrandt, der anfangs noch in der Überlieferung seines Zeitalters steht, spannt gern in seiner Leydener Zeit die Figuren in dies Schema. Es ist das eines der interessanten Beispiele in der Kunstgeschichte von der Langlebigkeit einer Form, wenn der Geist längst ein anderer geworden ist.

Der Tanz der Salome ist wohl das populärste der Bilder. Es übt einen starken Eindruck auf die Sinne aus weniger durch seine schwer verständliche Gesamtkomposition als durch die Charakterisierung und das Herausschälen einzelner Gestalten. Für unser modernes Auge wirkt es verwirrend, wenn wir die Hauptperson des Dramas dreimal in zeitlich verschiedenen Augenblicken völlig gleichwertig als Vordergrundsfigur wahrnehmen. Salome erscheint als Tanzende, als Empfängerin und als Überbringerin des ihr geopferten Hauptes an die Mutter.

In einem marmorgetäfelten Saal, dessen Doppeltür inmitten der Längswand einen Durchblick in die Hügel- und Flußlandschaft eröffnet, steht die gedeckte Tafel, an der das Gastmahl zu Ehren des Herrschers stattfindet. Das kleine, rot- und weißgestreifte Wappen über dem korinthischen Pfeiler, der die Doppeltür trennt, erinnert an den ursprünglichen Stifter des Geldes für den Bilderschmuck des Chores, den einstigen Vorsteher des Ceppo, Francesco di Marco Datini. Die Tafel für die königlichen Gäste nimmt die Längswand und die linke Querwand des Saales ein, während Herodes mit Herodias an der rechten Querwand an einem abgesonderten Tischchen speisen. Der Tanz der Salome bildet eigentlich den Hauptgegenstand des Interesses. Durch die leere Fläche des Bildvordergrundes vor der Königstochter und die dichte Fülle der Personen hinter ihr wird sofort der Blick des Beschauers auf sie gerichtet. Der andere wirksame Gegensatz wird durch die Linienführung erreicht. Links neben der

bewegten Silhouette der Tänzerin wächst als mächtiger starrer Pfeiler der Komposition die Gestalt eines Speerträgers empor, der an Volumen die ganze Tafelrunde überragt. Es ist das Bild des orientalischen Befehlshabers. Wir sehen in ihm wohl den Obersten der Leibgarde des Herrschers. Breitspurig steht er da, den rechten Arm in die Hüften gestemmt, die Linke auf einen Speer gestützt.[184] Bei Salome ist alles Leben und Bewegung, die dünnen Gewänder, die flatternden Bänder, die wehenden Haare. Das wird dann der Apparat, womit die ganze nachfolgende Generation arbeitet und der einem gleich einfällt, wenn man sich Filippino oder Botticelli vorstellt.

Links, ganz von dem Schatten des Fensters verdeckt und fast zerstört, spielt sich der zweite Akt des Schauspiels ab. Man sieht noch die eine weibliche stehende Figur mit einer Schüssel, welche ahnen läßt, daß hier die Überreichung des Hauptes an Salome vor sich ging. Auch die Gruppe von Gästen und Musikanten, welche eng gedrängt sich in die linke Bildecke schieben, ist völlig schwarz geworden. Gut erhalten sind die Gäste des mittleren Tisches, ganz ausgesprochene Porträtköpfe. Unbekümmert um den grausigen Vorgang links widmen sie sich den Freuden der Tafel. Der junge Mann, der dicht neben Salome sichtbar wird, lächelt ihr zu. Die junge Frau daneben unterhält sich angelegentlichst mit ihrem linken Nachbar, welcher über die Leistung der königlichen Tänzerin die Hand bewundernd erhebt. Erregt geht es in der rechten Bildecke zu, wo die knieende Salome der Mutter das Haupt überreicht. Ein Teil der Gäste ist erschreckt aufgesprungen. Herodes selbst, eine etwas schwächliche Herrscherfigur, beugt sich entsetzt mit zusammengekrampften Händen zu seiner mitleidlosen Gattin, die unbeweglich wie eine Göttin den Kopf des Täufers nur als schuldigen Tribut in Empfang nimmt. Die Eckgruppe wird von zwei Mägden gebildet, die sich umfaßt halten und sich Worte des Schauderns in die Ohren raunen. In diesen Gestalten ist das Täppische des gewöhnlichen Standes in wirksamen Gegensatz zu der gemessenen Bewegung der vornehmen Hofgesellschaft gebracht: zur Herodias, ihrer Tochter und dem sich vorbeugenden Herodes.

Von wem aber hat Lippi die eigentümliche Tanzbewegung übernommen? Salome faßt mit der Rechten das dünne Gewand und greift mit dem linken Arm weit nach hinten aus. Sie steht auf dem rechten Bein und hebt leicht den linken Fuß. Gerade diese berühmte Figur hat Lippi entlehnt, und zwar dort, wo man es am wenigsten bei ihm vermutet, nämlich aus der Antike. Aber nicht eine Tanzende, sondern eine Wagenlenkerin war das Vorbild. Es ist die Gestalt der Luna, die aus ihrem Wagen steigt, wie sie auf Endymion-Sarkophagen vorkommt, von denen Lippi irgendein Exemplar gekannt haben muß.[185] (Abb. anbei.)

Das obere Feld der linken Wand zeigt in der Geburt des heiligen Stephanus wieder die zweigeteilte Bühne. Der weitaus größere Raum ist, wie bei seinem Gegenüber, der Wochenstube des Johannes, als wohnlicher Raum dargestellt. Die junge Wöchnerin richtet sich mit einer höchst liebreizenden Wendung ein wenig auf, um die Besucherinnen zu empfangen, die von links nahen. Zuvorderst schreitet eine würdige Frau aus der Sippe, die ihren in prachtvollen Falten bauschenden, leicht nachschleppenden Mantel vorn zusammenfaßt. Hinter ihr aus der Tür geht leichten Tritts die junge Dienerin, den Korb mit erfrischenden Gaben auf dem Haupte. Unten am Boden, in der Wiege liegt der kleine Heilige; ihn soll die alte Dienerin bewachen, die fast als Rückenfigur mit überschnittenem Profil auf der Erde hockt. Aber sie gibt nicht acht auf das ihr anvertraute Pfand: sie scheint eingeschlafen. Diesen Augenblick hat ein böser Dämon wahrgenommen, um den kleinen Heiligen zu rauben und statt dessen einen Wechselbalg unterzuschieben. Er ist der Wiege in Gestalt eines dürren Weibes mit langen Flügeln und Krallen an den Füßen genaht: er hat gerade das falsche Kind hinein-

gelegt und hält den kleinen Heiligen bereits im Arm. Nur ein anwesender Knabe hat den Unhold bemerkt; er kehrt sein Gesicht entsetzt zum Dämon, während er hilfesuchend die Händchen nach links streckt.

Rechts stößt die Mauer der Wochenstube an eine öde Felsgegend mit einem romanischen Kirchlein; davor steht eine junge Frau, ein Kind auf dem Arme, in lebhafter Unterhaltung mit einem Geistlichen: sie hat den kleinen ausgesetzten Heiligen gefunden und übergibt ihn der Obhut des Gottesmannes. Die dazwischenliegende Episode, wie der Kleine vom Dämon in eine Einöde ausgesetzt und von einer Hirschkuh ernährt wird, bis ihn die junge Frau findet, hat Lippi durch die Halbfigur des Dämon angedeutet, der zwischen den Felsen auftaucht, und durch die liegende riesige Hirschkuh, welche rechts in der Ecke vom Ornament überschnitten wird. Die Gruppe der Frau und des Geistlichen, dem diese das Kind überreicht, ist besonders gut in den Bewegungen der Natur abgelauscht. Die Frau biegt sich leicht in das Kreuz und übergibt das Kindchen vorsichtig dem Geistlichen, dem sie den Kopf zuwendet, um ihm die nötigen Aufschlüsse zu erteilen; der Geistliche beugt sich sacht über den kleinen Säugling, um behutsam das zarte Geschöpf in seinen Schutz zu nehmen.

Die mittlere Wandfläche vereinigt drei Begebenheiten aus dem Leben des erwachsenen Heiligen. Links, in einer mit Strauchwerk bewachsenen Felslandschaft, wird Stephanus zum Diakon ordiniert. In den Mittelgrund schiebt sich eine Kirche mit Giebeldach, einem angebauten Turme und einer kleinen Vorhalle. Stephanus kniet demütig zum Handkusse vor dem Erzbischof nieder, der sich vornüber neigt, um ihm den Segen zu erteilen. Die Gruppe wird durch die Begleitfiguren, drei ältere Geistliche und zwei Chorknaben mit Kreuz und Bischofstab fest zusammengeschlossen. In dem kleineren, mittleren Teil dieses Fresko, der Vorhalle eines Hauses, zu der aus der Felsenlandschaft von vorn

drei Stufen führen, vollzieht Stephanus ein Wunder: er heilt den Besessenen. Die Vorgeschichte geht noch auf der Schwelle des Hauses links im Freien vor sich. Der Vater des Unglücklichen eilt in seiner Herzensangst dem sehnlichst erwarteten Wundertäter entgegen und bietet ihm den Begrüßungskuß. Zum zweiten Male sieht man den Heiligen im Hause selbst, dicht vor dem armen Kranken, der in etwas verrenkter Stellung, die sich wohl aus seinen Zuckungen erklärt, auf den Boden gelagert ist. Mit untadelhafter, beinahe hofmännischer Eleganz faßt der Heilige sein Gewand, beugt sich leise zum Kranken herab und hebt die Rechte zur Beschwörung; und siehe, der böse Geist entweicht in Gestalt eines schwarzen phantastischen Tieres. Staunend und wie verzückt spreizt der Vater die Hände. In dieser schon etwas vom Alter gebeugten Gestalt, die begeistert nach oben blickt, hat Lippi einen prächtigen Charaktergegensatz zu dem feinen jugendlichen Heiligen geschaffen. Hinter ihm wird als zweite Folie der greisenhafte häßliche Kopf der Mutter sichtbar, einer alten Florentiner Bäuerin, so charakteristisch gezeichnet, daß man glauben müßte, die italienische Kunst hätte hier lebensfrische Keime zu ihrer Weiterentwicklung aufgreifen müssen.

Die Hamburger Kunsthalle besitzt eine der seltenen echten Zeichnungen Lippis zu dieser Mittelgruppe (Abb. S. 127). Auf rötlichem Papier ist in weißer und brauner Tusche in kühnen, fast impressionistischen Flecken und Zügen der kleine Entwurf ausgeführt. Alles ist hier frischer und künstlerischer als auf dem Bilde: die Zeichnung der Falten, die Feinheit der Bewegung, so daß man die Vergröberung in der Malerei der Mitarbeiterschaft Fra Diamantes in die Schuhe geschoben hat.[186]

Die Disputation nimmt die rechte Seite des Bildes ein. Der Heilige selbst ist nur als Rückenfigur im Profil zu sehen; sein feuriger Ausdruck, den Vasari rühmt, ist nicht mehr zu erkennen, und die Fülle individueller Schilderung, welche Lippi auf sein Auditorium verwendet haben soll, läßt sich aus den verschiedenen Stellungen nur noch ahnen; die deutlichsten Spuren der lebensvollen Charakte-

ristik liegen auf dem behäbigen, selbstgefälligen Gesicht des dicken Pharisäers und auf den nachdenklichen Mienen des auf der Brüstung sitzenden Zuschauers.

Wie der Tanz der Salome, so bildet auch hier das unterste Bild, die Bestattung des heiligen Stephanus, den Glanzpunkt. Dank der Blendung durch die Fensteröffnung ist der kleine linke Teil des Bildes, welcher dem Hauptereignis angeklebt ist, im Dunkeln: die Steinigung des Heiligen. So wird der Schaden der Beleuchtung ein Vorteil für die Gesamtwirkung. Abgesehen von dem eingeklemmten Vorgang in der linken Bildecke, der im Freien vor sich geht, und den der Schatten günstig verhüllt, steht eine einheitliche Komposition vor uns: die Aufbahrung des Heiligen in einer prachtvollen dreischiffigen Säulenbasilika mit reich kassettierter Decke. Lippi schwelgt hier förmlich in der perspektivischen Durchsicht, die in der Tiefe einen Altar mit einem Kreuz zeigt. Mit solchen Durchblicken prunkten die Zeitgenossen.[187] Masaccios Fresko in Santa Maria Novella hat dazu vielleicht die erste Anregung gegeben. — Die Mitte des Vordergrundes nimmt die Bahre des Heiligen ein; vorn auf dem Boden kauert rechts und links je ein Klageweib; zu den Füßen des Toten knieen vier junge Chorknaben. In strenger, symmetrischer Anlage steht rechts und links die feierliche Versammlung, die dem Toten die letzte Ehre erweist. Die Gestalt des Heiligen liegt wie im leisen, holden Schlummer, mit kaum merklich geöffnetem Munde, in dem die Zähne schimmern. Das Haupt, das kein Heiligenschein umgibt, ist leicht zur Seite geneigt. Ein orientalischer Teppich schmückt die Bahre. Die Anregung zu diesem Prunkstück ist den Florentinern vielleicht durch den Besuch der Orientalen im Januar und Februar 1437 gekommen; er findet sich zuerst auf Fiesoles Madonna aus San Marco. Die beiden Klageweiber gehen vielleicht auf antike Sarkophagreliefs zurück,[188] wie auch die edle Gestalt des Jünglings links im weißen Mantel ganz an das Studium römischer Gewandfiguren gemahnt. In den Figuren soll Lippi

eine Menge Zeitgenossen abgebildet haben. Nach Vasari habe er sich selbst mit Hilfe eines Spiegels im schwarzen Prälatenkostüm dargestellt und hinter sich seinen Freund und Schüler Fra Diamante:[189] es ist die Gruppe der zwei Männer zu Füßen der Bahre. Gegen diese Überlieferung spricht sowohl die mangelnde Ähnlichkeit mit seinem Selbstbildnis auf der Krönung aus Sant' Ambrogio wie mit dem Relief auf seinem Grabdenkmal. Dagegen erscheint die andere Angabe Vasaris wahrscheinlich, daß wir in dem feisten Manne im roten Prälatenkostüm Carlo de' Medici vor uns haben. Der Kopf gleicht durchaus demjenigen auf seinem Grabdenkmale im Dome. Wenn dieses auch erst hundert Jahre später durch Lorenzo de' Medici errichtet wurde,[190] und vielleicht gar auf Lippis Fresko zurückgeht, so spricht das bei dem lebendigen Andenken Carlos in seiner Familie nur für die anerkannte Ähnlichkeit der Lippischen Züge. Carlos Verwendung als Modell gibt zugleich ein annäherndes Datum des Freskos; es ist wohl das späteste in der Reihe der Stephanuslegende und wurde erst nach Carlos Amtsantritt, also in den sechziger Jahren, ausgeführt.

Vasari kann man immer Glauben schenken, wenn es sich darum handelt, die Schlagworte herauszuschälen, mit denen in der Kunst etwas Neues gesagt worden ist; er rühmt bei den Fresken den überlebensgroßen Maßstab der Figuren, welcher Lippis Nachfolgern Mut gegeben habe, ihn noch zu übertreffen. Und wahrlich, selbst Masaccio ist hier nicht so durchgreifend gegenüber den kleinen Gestalten der Gotik aufgetreten. Der einzige, der hier neben Lippi genannt werden kann: Castagno, hat nur einzelne Figuren und keinen großen Freskenzyklus in kolossalem Maßstabe geschaffen.[191]

Die Pratofresken sind nicht nur eine Quittung für das Erlernbare wie die Bilder der zweiten Periode, nicht nur ein Beleg, daß Lippi Perspektive, Zeichnung — kurzweg das Handwerk beherrscht, sondern sie bedeuten eine Steigerung der künstlerischen Eigenschaften zugleich nach der Seite der Anordnung, wie nach der Seite der Bewegung und des Ausdrucks hin. Das angeborene Erzählertalent

konnte sich durch die Reichhaltigkeit und Verfeinerung des Programms nur voller entfalten. Die Aufnahme antiker Formen, die sich hier nachweisen läßt, geschieht nicht — wie oft bei den späteren Renaissancekünstlern mit Rücksicht auf das Architektonische und die schöne Linie, sondern nur da, wo sie auch an sich etwas Charakteristisches bedeutet.

Die Tafelbilder des letzten Stils.

Die Madonnen.

Das Tondo des Pitti.

Der Pinsel will alles auf einmal schaffen, was die Phantasie nacheinander beschäftigt. Die kontinuierende Darstellung im erzählenden Bilde war der Kunst etwas Althergebrachtes. Das Neue bei Lippi ist die Vereinigung in einem Bilde, was sonst im Hauptbilde und in den Predellen verteilt wurde: die Darstellung der heiligen Person mit Geschichten aus ihrer Vergangenheit. Vorne die Madonna als Kniestück, und als Hintergrund nicht ein einfaches Interieur oder ein Stück Landschaft, sondern das reiche Ineinanderschieben von Szenen aus dem Leben der heiligen Anna.

Der malerische Gegensatz, der durch die einfachen großen Gestalten des Vordergrundes und durch die belebte Menge kleiner Figürchen im Hintergrunde erreicht wird, hat noch dem Cinquecento in die Augen gestochen; nicht nur Signorelli, sondern auch Michelangelo kommen darauf zurück. Freilich, der fromme Zusammenhang zwischen der Madonna und der Umgebung ist dann verschwunden und das Heilige wird in den Kreis des Zufälligen gespannt. Diese Genrefigürchen danken nicht wie im Quattrocento der naiven Freude am Erzählen ihr Entstehen. Die nackten Gestalten, die Signorellis oder Michelangelos Tondi füllen, haben keine stoffliche Beziehung zur biblischen Geschichte: sie schlagen nur noch eine künstlerische Stimmung an. Freilich bei Signorelli tönt

noch die leise Stimmung aus Arkadien, während bei Michelangelo die schrille Stimmung einer Arena dröhnt. Im Grunde sind beide nichts anderes als das bewußte Feldgeschrei einer neuen Zeit: l'art pour l'art.

Da die Pittimadonna den reifen Stil der Pratofresken zeigt, so hat man bisher jenes Tondo in ihr erkennen wollen, das Lippi für einen Florentiner Bürger, Leonardo di Bartolommeo Bartolini, in Arbeit hatte, als er schon in der Kapelle in Prato malte.[192] Er war mit seiner Arbeit für ihn noch am 8. August 1452 so im Rückstande, daß sich Bartolini von der Verwaltung des Ceppo einen Schadenersatz von 22 Goldgulden auf das Konto des Künstlers

ausbedang, (XIV) falls Lippi das Tondo nicht in vier Monaten fertig stellen sollte. In neuester Zeit sind Zweifel an dieser Bestimmung laut geworden. Das Bild, dessen bemalte Rückseite längst durch Drehbarkeit jedem Besucher der Galerie leicht zugänglich war, enthält auf dem auch hier sorgfältig gekreideten Grunde in kühnen Strichen mit schwarzem Bister die Zeichnung eines riesigen Wappens: einen springenden Greif, der mit seiner rechten Tatze einen Speer aus der Scheide zieht. Das Wappen der Bartolini aber ist ein goldner Löwe, der eine silberne Rose in den Tatzen hält.[193] Da Fra Filippo, wie es scheint, die Rückseite seiner Tafeln aber zu ganz beliebigen Skizzen benutzte, die mit dem Hauptbilde in keinem Zusammenhang stehen, wie die Tafel der Madonna aus San Salvi beweist (s. u.), so wird die frühere Annahme durch die negative Feststellung des Wappens um so weniger erschüttert, als es doch merkwürdig wäre, wenn Fra Filippo gerade zwei Tondi — eine in dieser Zeit noch seltene Form — mit Geschichten aus dem Leben der Jungfrau Maria füllte.

Freilich handelt es sich zunächst um ein Madonnenbild, das den Vordergrund des Bildes einnimmt; die Geschichten sind nur als Hintergrundsmotive verwendet. Es ist eine freundliche Maria, die behaglich auf einem Stuhle sitzt, dessen geschweifte Holzlehne links sichtbar wird. Ein tiefblauer Mantel und ein gegürtetes karminfarbenes Kleid geben die großen Farbenakkorde des Vordergrundes. Ein weiß gefältetes Hemdchen schaut aus dem Ausschnitt hervor. Das Leibchen wird von einer zierlichen Perlenbrosche gehalten. Das Haar fällt nicht mehr in Löckchen an den Schläfen, sondern ist fest nach hinten gekämmt. Ein in ein paar dicken Bauschen zusammengerafftes Häubchen, von dem zu beiden Seiten des Ohres leichte bandartige Mullenden herabhängen, sitzt auf dem lieblichen Kopfe. Das Gesicht ist mit so viel Sorgfalt behandelt, daß man in dem Modell die Lucrezia Buti erkennen wollte. Diese Behauptung würde, falls das Bild das von Bartolini bestellte Tondo ist, die Beziehungen zu der Nonne vier Jahre früher ansetzen, als man die Entführung derselben gewöhnlich annimmt.[194]

Die Maria des Pitti prägt das neue Madonnenideal der letzten Epoche aus. Der mürrische Ausdruck ist verschwunden und mit ihm auch die derbere Auffassung. Schwere, müde Augendeckel geben den Augen, welche den Beschauer aus dem Winkel ansehen, einen weichen, träumerischen Reiz. Die Partie zwischen Nase und Oberlippe ist unmerklich vorgeschoben und die Mundwinkel weich und bedeutungsvoll modelliert; ein Zug sinnlicher Anmut kommt in den Kopf, den ein feineres Gesichtsoval mit leise betontem Kinn umschließt. Die Nase, die nicht zu lang ist und deren Kuppe sich leicht nach außen biegt, sorgt dafür, daß wir der Madonna mit dem schwärmerischen Blick etwas weltliche Schelmerei zutrauen. Diese mädchenhafte Maria hält mit ihrer Linken den recht verständig aussehenden Christusknaben auf einem orangefarbenen Kissen auf ihrem Schoße. Der Kleine hat einen Kern aus dem Granatapfel gelöst und faßt ihn, wie Kinder zu tun pflegen, zwischen Daumen und dritten Finger und sieht fragend zur Mutter auf, die ihm die Frucht mit der Rechten halten hilft. Der Leib des Kindes ist in ein weißes Tuch gehüllt, aus dem die Füßchen, die etwas nach einwärts gekrümmt sind, mit behaglich gespreizten Zehen hervorschauen.

Rechts und links von der Madonna spielt sich die Vorgeschichte ab: Szenen aus dem Leben der heiligen Anna, rechts die Begegnung an der goldenen Pforte, links die Geburt der Jungfrau; beide in ganz kleinem Maßstabe. Von richtigen Verhältnissen der Figuren im Raume ist dabei nicht die Rede. Nicht nur, daß die Madonna ohne Zusammengehörigkeit mit dem Raume gemalt ist; die Lehne des Stuhles, auf dem Maria sitzt, ruht unmittelbar auf dem Fußboden der Wochenstube; auch die Hintergrundsfiguren im rechten und im linken Teile stimmen nicht im Maßstab, obgleich die Räumlichkeit selbst einheitlich in der Perspektive gedacht ist. Sie zeigt das Innere eines Florentiner Hauses, das eine Wand in zwei hintere Abschnitte teilt. Rechts erscheint die alte Anna in der Haustür; sie faßt den heimkehrenden Joachim, einen alten, klapprigen Greis, an beiden Händen, gerade als wolle sie ihn die Stufen heraufziehen, um ihm, dem hochbetagten keuchenden Manne, die Mühe

des Steigens zu erleichtern. Nie vorher und nie nachher ist die Vorbedingung der wunderbaren Geburt der Jungfrau von so greisen Eltern mit solcher packenden Deutlichkeit geschildert worden. Lippi gibt nicht das feierliche Wiedersehen der Eltern der Gottesmutter; er erzählt, wie dem gebrechlichen, von der Reise müden Joachim die Füße stocken, als ihm die Hausfrau, die ihn liebevoll bei den Händen ergreift, die Wundermär vertraut.

Links ist nun die Erfüllung. Es ist die Wochenstube der Heiligen. Auch hier zeigt Lippi wieder, wie vorher in dem alten Joachim, das Gebrechliche des Menschenlebens: die ermattete Gestalt der heiligen Anna, die sich nur mit Beschwerde aufrichtet und den durchgeistigten Blick, den Rekonvaleszenten zu haben pflegen, halb traumverloren auf ihre Umgebung richtet, ist ein Meisterstück der Physiognomik. Eine jugendliche Dienerin, nur im Profil sichtbar, reicht ihr das Kind, das sie ganz leise streichelt. Eine zweite Dienerin schaut besorgt auf die Wöchnerin, ob ihr der Besuch, der eben an das Bett tritt, auch nicht zuviel Anstrengung verursacht. Denn in der Wochenstube beginnt es lebhaft zu werden. Eine stattliche Besucherin ist von links auf den Tritt gestiegen, auf dem das Bett der Wöchnerin steht. Sie kommt gerade von der Straße und hält noch höchst elegant den Zipfel ihres graugrünlichen Mantels, während sie mit der Rechten einen verbindlichen Glückwunsch auszudrücken sucht. Ein zartviolettes Kleid wird unter dem Mantel sichtbar. Aber sie soll nicht allein bleiben; links und rechts eilen andere herbei. Es sind prachtvolle Frauengestalten, welche der Wöchnerin Gaben bringen. Links in der Tür, völlig beschattet, eine Frau mit regelmäßigem, antikisierendem Kopfe in blauem Kleide, welche mit der Rechten das auf dem Haupte ruhende Brett mit Gaben hält. Links, in dem etwas tiefer belegenen Vorraum, den eine niedrige Mauerbrüstung von dem hinteren Teile trennt, eilt im Laufschritt eine zweite Dienerin im Profil herbei; sie ist noch reicher mit Gaben beladen. Mit der Rechten stützt sie den großen Korb auf dem Kopfe, während am linken Arme ein kleines Körbchen mit Früchten hängt. Ein jugend-

liches, halbwüchsiges Mädchen, das nur in Halbfigur hinter der Madonna hervorkommt, wird der Geschenkbringerin wohl den Weg weisen. Mit großem künstlerischen Scharfblick hat Lippi die Komposition rechts durch eine vollkommene Rückenfigur abgeschlossen: eine Frau im zinnoberroten Mantel, die im Vorwärtseilen durch einen sich an sie anklammernden Knaben verhindert wird, so daß sie kaum ausschreiten kann und nur vorwärts trippelt. Wir kennen diese Gestalt in ihrer ersten Prägung schon vom Tondo der Sammlung Cook her. Neu in der Malerei ist die Lauffigur mit den wehenden Gewändern. Donatello in seinem Wunder zu Rimini brach in seiner Wasserträgerin hier Bahn. Diese Figur in ihrer eiligen Bewegung, welche durch die Falten der Gewandung, die sich wie ein Segel bläht, die Formen des Körpers durchscheinen läßt, wird nun typisch. Ghirlandajo, Botticelli und Raffael haben sie weiter entwickelt.[195] Alle die künstlerischen Fragen, die Lippi vordem angeschlagen hat, sind hier gereift. Vor allem bietet die reiche Skala der Beleuchtungen für uns den Abschluß seiner Bestrebungen, da wir aus der letzten Periode kein zweites so großes, so gut erhaltenes und ganz eigenhändiges Bild des Meisters besitzen. Während in der Madonna die einfache Atelierbeleuchtung vorwaltet, ist im Interieur und seinen Figuren etwas wie Halbsonne und wie Reflexlicht versucht. Nicht etwa folgerichtig und einheitlich. Gerade wie bei der Komposition der Figuren haben hier malerische Grundsätze gewaltet. Dicht neben der Madonna rechts und links sind die Figuren stark aufreflektiert, um den plastischen Eindruck des Madonnenkopfes nicht zu schädigen. Ganz durchleuchtet wirkt das Zinnober in der Gewandung des alten Joachim.

Die Farben des Bildes sind einfacher und sehr zusammengestimmt, längst nicht so bunt, wie die Reste der gleichzeitigen Fresken ahnen lassen. Karmin ist fast ganz ausgeschaltet, Zinnober dominiert in allen Nuancen neben einem grünlichen Grau. Die Dunkelheiten im Bilde sind beinah bis in das Schwärzliche gesteigert.

Die Madonna der Uffizien.

„Die Madonna sitzt am Fenster und betet das Christuskind an, das ihr von zwei Engeln überreicht wird.“ So etwa würde die knappste Katalognotiz lauten. Auch diese rohe Beschreibung enthält zweierlei Neues. Die Madonna ist vor eine Fensterdurchsicht gesetzt. Das hatte vor Lippi noch keiner mit einer Figur weder

bei einem Porträt noch bei einer Heiligengestalt gewagt. Durch das andere Motiv: Engel, welche der Madonna das Kind überreichen, hat Fra Filippo Schule gemacht, Verrocchio und sein Kreis sowie Botticelli sind häufig darauf zurückgekommen.

Noch Crowe und Cavalcaselle bezogen eine Stelle im Inventar der Medici auf dies Bild: „eine Madonna, welche das Kind anbetet.“[196] Erst mit Bezug auf das Wort „natività“ im Texte hat man die Berliner Anbetung im Walde für das Bild aus der mediceischen Sammlung erklärt.[124] Stets ist die Uffizienmadonna schon auf Grund ihrer eleganten Technik für ein Werk aus der Glanzzeit des Meisters gehalten worden. Nicht nur das Fleisch, sondern auch der Stoff ist hier mit einem gewissen Raffinement behandelt, so z. B. das dünne Kopftuch, das noch die letzte Hälfte eines roten Häuschens aus der Landschaft links durchschimmern läßt. Vielleicht gibt eine kleine Skizze des Künstlers einen ungefähren äußeren Anhalt für die Entstehung. Die Skizze, die Lippi 1457 für den König Alfons von Neapel von einem Altargemälde für ihn machte, enthält als Mittelstück das gleiche Motiv: Engel, welche der anbetenden Madonna das Kind überreichen, nur mit dem Unterschiede, daß Maria hier bereits in die Knie gesunken ist. Vermutlich wird das Bild der Uffizien gegen die Mitte der fünfziger Jahre entstanden sein; der Gesichtstypus von Mutter und Kind rücken es in die Nähe der Pittimadonna.

Auch die Uffizienmadonna prangt im vollständigen Staat der Arnostädterin. Das Häubchen ist diesmal noch leichter und gefälliger nur in luftige Tollen gelegt und etwas nach hinten vom blonden Haar zurückgeschoben. Ein spitzes Perlenband unterbricht die hohe, vorspringende Stirn. Das Oberkleid von tiefem Blau ist diesmal ohne die beliebte Goldbordüre mit arabischen Lettern und nur durch gezogene Stoffvolants verziert. Ein karminfarbenes Untergewand sieht an den Ärmeln hervor. Die Figur selbst ist völliger und mütterlicher geworden als die der Pittimadonna. In der ganzen Anordnung zeigt sich wieder das Raumgefühl Lippis. Die Überschneidung des Fensterrahmens durch den

Engel rechts regt die Phantasie an, sich die Örtlichkeit weiter zu ergänzen. Die Figuren stehen, wie Lippi dies liebt, eng aneinandergepreßt da; dadurch gewinnt die Silhouette an Geschlossenheit, und die landschaftliche Ferne wird in ihrer leichten, durchsichtigen Wirkung gesteigert. In die voneinandergerückten Kniee der Madonna steht der vordere Engel fest eingekeilt; ihm ist die gesamte Last des schweren Jesuskindes zugemutet, welches das linke Bein auf des hilfreichen Engels Schulter stellt; das rechte untergeschlagene ruht mit dem Kniee in der linken Hand des Engels, dessen Rechte noch leise von hinten den Rücken des Kindes stützt. Hier greift jener zweite Engel helfend ein, dessen untere Gesichtshälfte zwischen der Madonna und dem Kinderkörper völlig im Schatten hindurchlugt. Er umfaßt mit seiner Linken den Kleinen dicht um die Taille und stützt mit der Rechten dessen Kniee. Das Kind greift verlangend mit seinen Ärmchen zur Mutter. Hinter der Gruppe gönnt einem das Fenster den Ausblick auf die toskanische Ebene. Links öffnet sich ein weites Tal, durch das sich ein Flüßchen windet. Die Ferne ist von blauen Bergen begrenzt. Rechts schiebt sich als Kulisse eine Felspartie vor, welche die abgesplitterten Stücke eines Steinbruchs zeigt in dem für Lippi so bezeichnenden geschichteten Gestein. Dahinter tauchen fein und weich die Türme und Gebäude einer Stadt gegen den leicht bewölkten Himmel auf. Um hinter der Figur Ruhe zu erzielen, schließt die wechselnde Landschaft durch die langen, stillen Horizontalen einer niedrigen Mauer aus gehäuften Steinen ab. —

Dieses Madonnenbild bringt auch die Entwicklung des Ausdrucks in der Malerei einen Schritt weiter. Hier erscheint zum erstenmal ein wirklich lächelnder Engel. Die Plastik war hier viel früher zu feinerem Ausdruck gelangt. Quercias lachende Engel, die sich aneinanderschmiegen, sind ein frühes und formvollendetes Beispiel.[197] Donatellos kreischende Putten an der Kanzel zu Prato gehen dann aus dem Lachen in tobende Lustigkeit über. Auch hier hat der Entwicklung des Engels das Christuskind den

Weg gebahnt. Es lacht schon im Trecento.[198] Maria dagegen bleibt noch lange ernst oder verzieht den Mund nur zu einem leisen Lächeln; erst bei Luca della Robbia lacht auch sie aus Herzenslust. Lippi hat selbst in diesem Spätbild sich nicht von der alten Überlieferung trennen können. Ihm genügt es nicht, daß der vordere lächelnde Engel seine Zähne zeigt, selbst der hintere, beschattete öffnet den Mund und läßt sein Gebiß sehen, wie skrofulöse Kinder tun, deren Nasengänge verstopft sind und die durch den Mund atmen.

In einem kleinen malerischen Attribut ist Lippi hier bahnbrechend gewesen. Er verläßt zum erstenmal die herkömmliche ornamentale Art des Nimbus und bringt bei der Madonna einen einfachen schlichten Reif.[199] Der Engel ist hier ganz ohne Nimbus dargestellt.

Die Madonna der Münchener Pinakothek.

Die Madonna der Uffizien dreht ihr liebliches Profil in das Dreiviertel und schaut zum Bilde heraus: so begegnen wir ihr in dem Münchener Madonnenbilde. Auch das Kindchen geht auf dasselbe Original wie das in der Florentiner Madonna zurück. Nur erscheinen beide um etwas jünger, die Farben sind beinahe noch tiefer, gesättigter. Das Motiv ist hier viel einfacher als in dem Bilde der Uffizien. Maria sitzt wie dort auf einem ähnlich gebildeten Stuhl, von dem noch ein Stückchen der Volute sichtbar ist, nur nicht vor einem Fensterausschnitt, sondern unmittelbar in der Landschaft selbst. Sie hält ihr Kind, das hier völlig mit einem Hemdchen bekleidet ist, auf dem Schoß, indem sie mit der rechten Hand unter den ausgestreckten linken Arm greift. Ihren linken Arm muß man sich so ergänzen, daß er das Kindchen von der anderen Seite faßt; an dieser Stelle ist der organische Zusammenhang undeutlich. Das Kind greift nicht nur nach der Mutter, sondern sucht diese mit dem rechten Arm zu streicheln. Über das in glatten Falten herabhängende, karminfarbene Kleid der Maria fällt hier ein weiter Mantel, in jenem tiefen, gründ-

lichen Blau, das Lippi so gern in seiner Spätzeit verwendet. Ihr Kopftuch, anmutig an der Seite zu einer perlverzierten Schnecke gedreht, sitzt ein wenig tiefer in der Stirn wie bei der Florentiner Schwester, auch sind die Haare noch nicht so weit herausgestrichen, daß ein Perlband die große Fläche zu unterbrechen braucht. Die Heiligenscheine sind nur in leicht punktiertem Muster ausgeführt. Die Landschaft, etwas tiefer und bräunlicher im Ton, gleicht in der Fernsicht der der Uffizien-Madonna. Als Abschluß links blaue Berge, im Tal die Windung eines Flusses, rechts das verschwimmende Bild einer Stadt. Im Vordergrunde aber fehlen die regelmäßig abgesteckten kleinen Wälle: wir haben hier wieder Felsenterrain, nur von allerlei Gebüsch durchwachsen. Steil steigen die Felsen dann rechts bis zum oberen Bildrand in die Höhe: in dem mittleren Teile hat man sie zu einem Pfade abgesprengt, der zu einem Tempelchen führt, das zwischen den obersten Felsen eingebuchtet ist.
Ist in dem Uffizienbilde mehr die ernste Gottesmutter gebildet, die ihr eigenes Kind verehrt, so haben wir hier die schlichte Frau in ihrem einfachen Mutterglück. Das Münchener Gemälde, wo Mutter und Kind etwas jünger und bildnismäßiger gemalt sind, ist vermutlich kurz vor dem Uffizienbilde entstanden.

Die Madonna im Palazzo Riccardi.

Lippi entlehnte seine Madonnenmotive gern den Bildhauern. Hatte ihm Donatello zu seiner Berliner Madonna mit dem huckenden Kinde als Vorbild gedient, so entnahm er ein anderes Motiv dem Luca della Robbia. Die Madonna steht in einer Nische mit Muschelornament und hält ihr Bübchen zärtlich umfaßt, das auf einer Brüstung auf die Mutter zuschreitet und sich eng an sie schmiegt.[200] Besonders zart macht es sich, wie Maria ein Stückchen des Hemdes vorsichtig unter das Ärmchen des Kindes gezogen hat, um es an dieser, bei kleinen Kindern leicht verletzlichen Stelle nicht zu drücken. Zugleich wird durch das Stückchen Stoff die etwas langweilige Linie

hier unterbrochen. Das Bild ist oben im Halbrund abgeschnitten, wie Vasari von einem Bilde berichtet, das Fra Filippo für den Magistrato degli Otto malte.[201] Leider haben die Forschungen des glücklichen Entdeckers Poggi den ursprünglichen Aufstellungsort vergeblich zu ergründen gesucht. Er entdeckte es in der Irrenanstalt von San Salvi im Jahre 1907. Es befand sich früher im Hospital von

Bonifacio, wohin es aus Castel Pulci gekommen war, einer Villa bei Florenz, welche im 17. Jahrhundert den Riccardi gehörte.[202]

Der Typus der Madonna ist ein anderer wie in dem Bilde der Uffizien und der alten Pinakothek. Das Gesicht ist von einem feineren Oval mit etwas längerer Nase; das Haar, das die Stirn umschließt, wird durch spangenartige Bänder gehalten, ähnlich wie die Maria auf der Verkündigung in Corshamcourt (s. u.). Aber während hier bei der Jungfrau das Haar frei herabwallt, hat dort Maria ein Häubchen aufgestülpt, dessen Enden um den Hals geschlungen sind und eine reiche Perlenfranse tragen. Von den Nadeln, mit denen das Kopftuch am Haupte befestigt ist, ist die mittlere mit ein paar kleinen Flügeln aufs zierlichste geschmückt. Auch in der prächtigen Brokatwand mit Granatapfelmuster zeigt der Maler das Bestreben, seine Madonna reich zu kleiden. Die Rückseite der Tafel enthält in breiten Pinselstrichen von schwarzer Farbe den riesigen Kopf eines bärtigen Mannes in eineinhalbmaliger Lebensgröße. Der etwas verkürzte Kopf mißt Scheitelhöhe bis Mundwinkel 27 cm. Eine so große Aufzeichnung läßt eher auf ein beabsichtigtes Fresko als auf ein Tafelbild schließen. Man hat den Kopf allgemein für einen Hieronymus gehalten wegen des klagend geöffneten Mundes und vor allem wegen der entblößten Brust. Hat Lippi vielleicht für seine Gewandfiguren nicht teilweise den Körper zuerst gewandlos skizziert? Die schwache, sehr verlöschte Zeichnung auf der Rückseite der Madonna der Uffizien spricht dafür. Unter dem Hieronymuskopf rechts befindet sich ganz klein die Skizze eines Tabernakels mit spitzwinkligem Giebel, wohl als Umrahmung eines Lippischen Bildes gedacht.

Die Predellenbilder.

Die Predelle unter der Verkündigung in San Lorenzo.

Zerstückt, unzugehörig angebracht, seines Farbenglanzes beraubt, hängt in der dunklen Kapelle Martelli von San Lorenzo ein kleines Wunderwerk Lippischer Erzählungskunst. Man muß die

Kirchenkerzen vom Altare rücken, um einigermaßen sich in die Betrachtung versenken zu können. Es bildet heute die Predelle der Verkündigung. Aber schon Crowe und Cavalcaselle empfanden das Zusammenhanglose des Stoffes zwischen der Predelle und dem Altarbilde.[203] Es war in Florenz üblich, auf der Staffel Wunder aus dem Leben des Heiligen darzustellen, der sich auf dem Altarbilde selbst befand. Die Staffel der Verkündigung erzählt aber drei Wunder aus dem Leben des heiligen Niccolò di Bari und gehörte wohl zu einem Altarbilde, welches dem Heiligen gewidmet war. Tatsächlich befanden sich in der alten Kirche von San Lorenzo vor dem Brunelleschischen Umbau zwei Altäre, der des San Niccolò und der der Santa Maria Annunziata.[204] Als man Brunelleschi mit dem Umbau der Kirche betraute, behielt man für die neue Kirche die Bestimmung der Altäre bei und übertrug Fra Filippo die Ausführung der dazugehörigen Bilder. Allerlei Umänderungen in den Kapellen haben dann wohl die Zerteilung der Werke veranlaßt, für welche die Zerstücklung und Anstücklung des linken Predellenteils ein zweiter äußerer Beleg ist. Der dritte Grund für die Unzusammengehörigkeit ist der Stilcharakter der Werke. Während die Verkündigung noch in die mittlere Periode des Meisters zu rücken ist, zeigt die Predelle deutlich den Stil der Prateser Fresken. Die Verhältnisse sind feiner, die Köpfe vor allem nicht mehr so wuchtig, die Falten schmiegen sich an die Körper, und die Bewegung der Figuren ist von ungeheurer Mannigfaltigkeit. An Darstellungen aus der Legende des heiligen Nicolaus war in Florenz kein Mangel. Schon Angelo Gaddi hatte sie im Trecento behandelt, und Spinello Aretino hatte in Santa Maria Maggiore in großen Fresken die Geschichte erzählt;[205] bei Lippis Zeitgenossen, Gentile da Fabriano,[206] Fra Angelico[207] und Pesello[208] war sie ein beliebter Gegenstand für kleine Predellen.

Das Wunder mit der Geldbörse haben alle Erzähler als das dankbarste Thema herausgegriffen, während sie in der Auswahl der anderen Szenen wechselten; vielleicht auch war diese Geschichte die bekannteste.[209] Es ist die Erzählung von einem verarmten Adligen,

der, um sich und seine Familie vor dem Hungertode zu schützen, seine drei jungfräulichen Töchter zur Prostitution bestimmt.[210] Der Heilige wirft nachts drei Geldbörsen in das Gemach und bewahrt die Unglücklichen vor der Schande.

Diese Geschichte bildet den mittleren Teil der Predelle und ist zugleich das Glanzstück der Erzählungskunst. Lippi versteht es in wenigen Schlagworten eine lange Geschichte vorzutragen. Auf den ersten Blick wird man durch die Dürftigkeit der Umgebung und die Trauer der Unglücklichen über die Lage der Leute aufgeklärt. Die Stube, in die wir blicken, ist nicht so wohnlich und behaglich wie bei Pesello eingerichtet, bei dem man an die Verarmung nicht recht glaubt, sondern nur mit ein paar Möbeln ausgestattet. Ein langer Tisch füllt die ganze Mitte und ein Schrank die Hälfte der Hinterwand aus. Aus dem Schrank sind ein paar Schubladen herausgezogen und umgestülpt; die Hungrigen haben in ihnen umsonst nach einer Krume Brot oder einem Geldstück gesucht. Im tiefsten Schmerz sitzt der würdige Greis auf einem Schemel, dem einzigen beweglichen Möbel, die Arme schlaff im Schoße gekreuzt, das Haupt kummervoll gesenkt, ein Bild dumpfer Verzweiflung. Zwei Töchter haben sich in ihrem Kummer an die Erde geworfen, die gelösten Glieder, die herabhängenden Hände drücken das ganze Sichgehenlassen einer großen Gemütsbewegung aus. Die dritte Schwester kauert in sich zusammengesunken wie eine antike Grabfigur; sie stützt den Kopf in die Hand, der in seiner Zerstörung noch etwas von der ursprünglichen Lieblichkeit ahnen

läßt. Ein Spiegel dieses hungrigen Elends sind die beiden Haustiere, ein Hund, der, neben seinem Herrn gelagert, vergebens nach einem Bissen ausblickt, und ein Kätzchen links, das ganz in sich geduckt, die Not teilt. Aber der Helfer ist nahe. An der Außenmauer sieht man den jungen Heiligen im Begriff, mit der Rechten die goldene Rettung durch die Türöffnung zu werfen. In anmutiger, leichter Biegung mit erhobener Rechten schaut er durch die Türspalte, um sich erst zu vergewissern, daß ihn keiner gewahr wird; seine Linke hält noch den Beutel, das von der Schmach erlösende Geschenk.

Nicht ganz so gut kommt der unwohnliche Raum — es ist wohl ein Keller gemeint — der zweiten Predelle zustatten. Hier hat Gentiles liebenswürdige Breite viel besser erzählt, und auch Pesello, der die Geschichte in einen freien Vorraum verlegt, hat das Räumliche reichlicher und genrehafter ausgestaltet. Es ist die Geschichte dreier Jünglinge, die von einem verbrecherischen Wirt ermordet und beraubt wurden und deren zerstückelte Leichen er in Fässer versteckte: der Heilige aber erweckte durch sein Wort die Toten wieder.[211] Gentile hat hier alles bis auf das kleine Detail erzählt und die Wirtstube gemütlich ausgestattet, nicht einmal der Tisch mit den Trinkern ist

vergessen. Auch kommt durch das in die Kniee gesunkene Wirtspaar größere Abwechslung in die Gestaltung. Lippi hat hier sehr symmetrisch komponiert. Rechts vier stehende Figuren: zu äußerst rechts der zerknirschte Wirt, der beschämt zu Boden blickt, zu seiner Seite die drei nackten Jünglinge, die mit anbetend gefalteten Händen dem Fasse entsteigen. Ein weiter leerer Raum trennt diese Gruppe von der gegenüberstehenden, welche die mächtige Gestalt des Bischofs anführt, der mit der Gebärde des Befehls die Rechte erhebt. Die Gestalt ist ein Spiegelbild des Bischofs bei Gentile. Hinter ihm stehen eine weibliche Figur mit gefalteten Händen, wohl die Wirtin, und zwei jugendliche Begleiter des Heiligen in eng geschlossener Gruppe.

Ist in diesem Bilde Ruhe und Stille durch die leisen Gebärden ausgedrückt, so wirkt das Gegenüber desto lebendiger. Der Heilige rettet durch seine Dazwischenkunft zwei zum Tode Verdammte.[212] Die Szene spielt sich in einer Landschaft ab, links steigen Felsen in die Höhe, einige kahle Baumstämme ziehen sich in steiler Perspektive von vorne nach hinten. Die Figuren sind gut in den Raum komponiert und die Erzählung auch hier wieder klar und übersichtlich. Links die lebhaftere Gruppe um den knieenden Delinquenten, dessen Oberleib schon entblößt ist, und der das Haupt senkt um den tödlichen Hieb zu empfangen.

Der Henker in leuchtendem Zinnobergewand holt zum Streiche aus. Er ist sowohl in dem Erfassen einer Momentbewegung wie in der Einzelzeichnung eine von Lippis gelungensten Figuren. Nicht so gut wirkt der Heilige selbst. Der starke Kontrapost, die Heftigkeit der Gebärde vertragen sich schlecht mit unserer Vorstellung von der Würde des Erzbischofs von Myra. In scharfer Drehung wendet dieser den Kopf in das Profil zum Henker, um ihm Einhalt zu gebieten, während er mit seinem Unterkörper und der ausgestreckten Linken den Verurteilten vor dem Todesstoß zu schützen versucht. Die Gestalt des römischen Befehlshabers in der Mitte leitet mühelos das Auge von der einen Gruppe zu der zweiten. Seine Rechte, die er zum Befehl der Urteilsvollziehung ausstreckt, verbinden ihn mit der dramatischen rechten Szene, während sein zurückgewendeter Kopf ihn zu der linken Gruppe in Beziehung setzt. Hier tritt ein zweiter Unglücklicher, dessen Hände gefesselt sind, und den zwei Männer begleiten, den Todesgang an. Auch seine Gestalt bringt das beklommene Gefühl eines Gefesselten in der ganzen Haltung zum Ausdruck; nicht nur der Kopf bleibt scheu gesenkt, auch auf die Füße, obgleich sie ungefesselt sind, scheint sich das beängstigende Gefühl der Fesselung übertragen zu haben: er steht mit eng aneinander gefügten Beinen. In der freien Zeichnung, die sich in dem Schwung und in der Bewegung der Henkersfigur ebensogut wie in dem großen Linienzug des römischen Befehlshabers ausspricht, klingt der Ton eines Meisters an, der die Schwere der vierziger Jahre abgestreift hat.

Das Predellenstück im Kaiser Friedrich-Museum.

Der gleichen Zeit etwa gehört ein vereinzeltes Predellenstück an, welches ein Wunder aus der Jugend eines Heiligen erzählt. Um welchen Heiligen es sich handelt, und zu welchem Altarbilde das Stück gehörte, sind bisher ungelöste Rätsel.[213]

Der kleine Heilige liegt in der Vorhalle eines Florentiner Hauses in seinem Bettchen; nur der Kopf schaut aus der goldenen Decke

hervor. Links wird als einzige übrige Ausstattung des Raumes das Stück eines großen Bettes sichtbar. Verehrende und neugierige Frauen aus der Sippe und Bekanntschaft des jungen Heiligen sind hinzugeeilt, den Kleinen anzustaunen oder anzubeten oder ihre Meinung über ihn auszutauschen. Prächtig ist in diesen elf anwesenden Frauen, die außer einem zweiten Kindchen das einzige Publikum des Kleinen bilden, der verschiedene Grad der Anteilnahme ausgedrückt. Eng um die Wiege geschart vier sitzende und knieende Frauen, zwei von ihnen mit der alten Gebärde der Verehrung der erhobenen und der ausgestreckten Hand. Die im Profil links am Kopfende sitzende junge Frau und die im Hintergrunde im tiefen Schatten kauernde, ältere beugen sich in sinnender Betrachtung über das Kind. Durch die Pforte, die hinten den Durchblick ins Grüne eröffnet, scheinen drei andere Frauen eben herangetreten zu sein; in ihren andächtig gesenkten Köpfen und anbetend gefalteten oder erhobenen Händen klingt die fromme Stimmung weiter. Drei prachtvolle Frauengestalten stehen mit dem ganzen Anstand, der die Figuren in Lippis reifem Stil auszeichnet, links im Vordergrunde. Sie scheinen schon länger anwesend zu sein und besprechen nun nach Weiberart das Ereignis. Charakteristisch für den Spätstil des Meisters ist die volle Rückenansicht der vordersten Figur. Rechts aus der Tür ist dann neugierig eine Magd auf die Nachricht des Wunders herbeigeeilt. Denn daß es ein Wunder ist, das verkünden die segnenden Hände Gott-Vaters, die in einer Aureole oberhalb am Bildrande sichtbar werden. Das Bildchen, das bis auf wenige Restaurationen gut erhalten ist, vertritt den Meister nicht nur nach der Seite der wohl abgewogenen Komposition, sondern auch nach der

Seite der reichen und feinen Beleuchtung — hier wäre nur noch die Pittimadonna als Beispiel von ähnlicher Kraft des Lichtes zu nennen.

Das Predellenstück mit dem heiligen Augustinus in der Sammlung der Prinzessin von Oldenburg in St. Petersburg.

In der Predelle der Madonna aus Santo Spirito hat Lippi den Heiligen gemalt, den der göttliche Geist während stiller, ernster Betrachtung ergreift. Eine lebhafte, rein genremäßige Szene aus dem Leben des Heiligen bringt ein spätes Predellenstück. Es ist jene Legende, die uns Petrus de Natalibus berichtet.[214] Als der Heilige bei der Beendung seines Buches über die heilige Dreieinigkeit nachdachte und am Meeresstrand wandelte, sah er einen Knaben, der mit einem Löffel Wasser in ein Grübchen schöpfte. Auf des Heiligen Frage nach seinem Tun antwortete der Knabe, daß er das Meer dahineinschöpfen wolle. Als Augustinus dem Kinde lächelnd die

Im Besitze I. K. H. der Prinzessin Eugenie Maximilianowna von Oldenburg. Mit Genehmigung der „Starye Gody", St. Petersburg.

Unmöglichkeit seines Geschäftes vorhielt, antwortete der Knabe: es sei leichter für ihn, das Meer auszuschöpfen, als für den Heiligen das Geheimnis der Dreieinigkeit zu ergründen.

Das Wunder begibt sich entgegen der Legende nicht am Ufer des Meeres, sondern am Rande eines Flusses.[215] In einer lieblichen, reichen Landschaft steht das Pult des Heiligen. Er hat sich eben von seiner Arbeit erhoben — denn seine Rechte faßt noch das Pergamentblatt — und wendet sich mit erstaunt erhobener Hand dem kleinen Knaben zu, der auf der Erde huckt und zunächst ganz den Eindruck eines spielenden Kindchens macht. Rechts hält es den Löffel, während die Linke nach oben weist. Der Kleine scheint gerade in seinem Spiel durch die Frage des Heiligen unterbrochen zu sein, denn er hat ihm sein Köpfchen zugekehrt, an dessen Nimbus man erst den göttlichen Ursprung erkennt. Der Sinn seiner Worte wird durch eine himmlische Erscheinung klar: gerade in der Richtung seiner weisenden Hand in der rechten Bildecke erscheint in der Aureole, wie in dem Predellenstück in der Florentiner Akademie, ein dreifacher Kinderkopf, das Sinnbild der Unterredung.

Das Bild, das auf der Petersburger Ausstellung im Katalog noch als Schule des Lippi bezeichnet wurde, ist mit Recht dem Meister selbst zurückgegeben worden.[216] Es trägt schon auf der farblosen Abbildung nicht nur die Merkmale seines Stiles, sondern die Zeichen des späten ausgereiften Meisters. Der unter dem Arm des Augustinus hindurchgezogene Mantelzipfel, wie das schwächliche wacklige Stehen des Heiligen sind allgemeine Merkmale. Hand und Ohr entsprechen Lippis eigenem Formenschatz; der edle Kopf des Augustinus erinnert an die Evangelistenköpfe in Prato, während das göttliche Kind ganz besonders typisch für Lippi ist: es gleicht dem Kinde der Pittimadonna und noch mehr dem einen Engel auf der Uffizienmadonna. Für die späte Zeit spricht sowohl die klare, feine Faltengebung in der Gestalt des Augustinus wie die in die Tiefe entwickelte Landschaft. Der Fluß, an dem der Knabe kniet, ist in gewohnter steiler Perspektive aufgenommen und füllt die rechte Bildecke; ein fein geästeter, kahler Baum steht an seinem Ufer. Die

reiche Hügelkette des Mittelgrundes, von Bäumen und Sträuchern bewachsen, öffnet sich zu einer vollen Durchsicht auf ein fernes Flußtal mit einer neuen Hügelkette und Gebäuden in duftiger Ferne.

Das Bild läßt sich schon auf Grund seiner Formensprache in die Zeit der Pratofresken einordnen.

Die letzte Ausbildung der Anbetung.

Die Bruchstücke eines Altarbildes für König Alfons.

Von jeher waren Geschenke eines der kleinen politischen Mittel der Herrscher, ihre freundliche Gesinnung anderen Mächten darzutun. Den Mediceern war an einem guten Verhältnis zu König Alfons von Neapel gelegen; als Ausdruck ihres Wohlwollens wanderte manches Kunstwerk an den Hof der kunstliebenden arragonesischen Majestät. Eine dieser Gaben des Florentiners an den Neapolitaner war jener antike bronzene Pferdekopf, der heute im Museum zu Neapel steht und lange für ein Werk Donatellos galt.[217] Auch ein Bild des Fra Filippo war eine der liebenswürdigen Aufmerksamkeiten, durch welche der kluge Mediceer sich bei dem fürstlichen Bruder in angenehme Erinnerung zu bringen trachtete.

Hier haben die Archive einen reichen Schatz erschlossen und vier Briefe zu Tage gefördert, die sich sämtlich auf dieses Bild zu beziehen scheinen. Zweimal nimmt Giovanni de' Medici in seinen Briefen an Bartolommeo Serragli, dem damaligen Agenten der Mediceer am Hofe König Alfons' auf dieses Werk Bezug. Danach war es Ende Mai schon im Besitz des Neapolitaners und hatte dort Beifall geerntet.

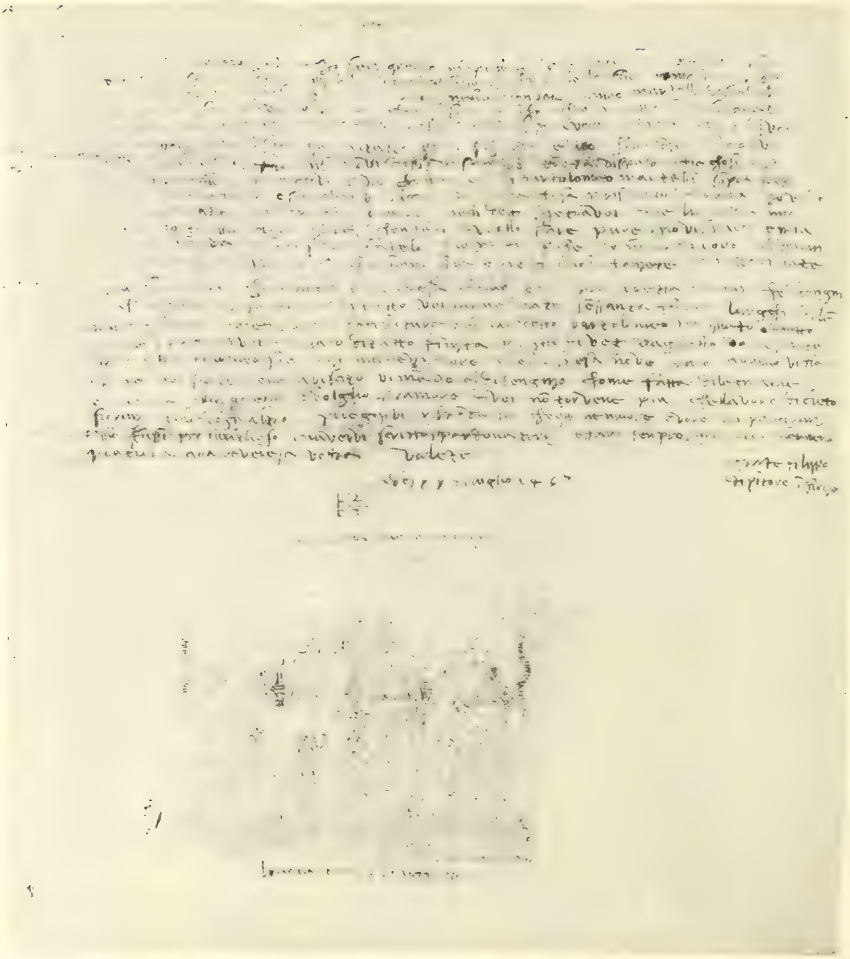
> „Aus Deinen dieser Tage eingetroffenen Briefen ersehe ich, daß Du Sr. Maj. dem Könige das Bild überreicht hast und daß es ihm gut gefallen hat"

schreibt Giovanni am 27. Mai 1458. (XXI) Fast das gleiche besagt sein vierzehn Tage späteres Schreiben vom 10. Juni, worin er zugleich einem anderen Großen des neapolitanischen Hofes, dem

Conte d'Ariano, ein Gemälde Lippis verspricht, wenn er daran Gefallen fände. (XXII) Ist hier ausdrücklich von einem Bilde für König Alfons die Rede, so müssen zwei andere frühere Briefe auch auf das gleiche Werk bezogen werden, weil es sich um denselben Auftraggeber, um Giovanni de' Medici, handelt, und weil das Datum seiner fast völligen Vollendung mit dem Ablieferungstermin in bestem Einklang steht.

Der eigenhändige interessante Brief Fra Filippos vom 20. Juli 1457 an Giovanni de' Medici, der die Künstlerpersönlichkeit so lebensvoll schildert, enthält wichtige Aufschlüsse über das Bild. Dasselbe muß damals der Vollendung nahe gewesen sein, denn Lippi schreibt, daß der heilige Michael im Bilde bereits soweit vorgeschritten sei, daß nur noch die Gold- und Silberornamente für die Rüstung fehlen; auch verspricht er, es bis zum 20. August fertigzustellen — alles dies wohl in der Voraussetzung, daß man ihm den im Briefe begehrten erneuten Vorschuß zahle. Vierzehn Gulden habe er zwar schon erhalten, aber die Auslagen beträfen allein dreißig Gulden, und er feiere bereits seit drei Tagen, weil das Geld ihm ausgegangen sei, denn das Bild enthalte viel Zierrat. Auch erfahren wir den Preis des Bildes aus dem Schreiben, indem Lippi versichert, er wolle es ausschließlich des Rahmens für sechzig Gulden abliefern, obgleich es eigentlich hundert Gulden wert sei. (XIX) Wie saumselig der Künstler arbeitete, geht aus dem zweiten Schreiben an Giovanni hervor, das ihm Francesco Cantansanti, wohl einer der Sachwalter der Medici, zwei Wochen später schickte, worin er schildert, wie er den Lässigen antreiben mußte. (XX)

Für die Auffindung der erhaltenen Teile ist Fra Filippos Brief wichtig, da er außer der Angabe über den Kaufpreis und der Erwähnung des Michael eine Skizze des Rahmens in Federzeichnung nebst den genauen Maßen und einer leichten Andeutung der Komposition enthält. (Abb. S. 156) Danach war es ein Triptychon in reichem, spätgotischem Rahmen mit Krabbenornament und zwei Blumenvasen als Fialen an den Ecken. Das Mittelstück enthielt links die am



Boden knieende Madonna, welche das Kind anbetet; nur ruht dieses nicht wie gewöhnlich auf dem Boden, sondern wird ihr von zwei Engeln überreicht. Das Motiv bedeutet für Italien eine Neuheit. War Lippi hier Erfinder oder hatten auch hier die Alpen vielleicht durch Miniaturen die Übermittlung aus dem Norden übernommen?

In Frankreich kommt die Überreichung des Christuskindes durch Engel zwar nicht an die Madonna, aber an eine Frau, vermutlich Frau Welt, bereits vor 1404 in einer bible moralisée der Bibliothèque nationale vor (ms. franc. 167, f. 50b).[218] Das Motiv wenigstens ist von Lippi selbst in das Hausandachtsbild hinübergerettet worden; die Uffizien-Madonna mit den hilfreichen Engelskindern bietet einen kleinen Ersatz für das verschwundene Altarbild, mit dem es

wohl im engsten zeitlichen Zusammenhang zu denken ist. Die beiden Seitenfelder des Triptychons enthielten rechts die knieende Profilgestalt eines jugendlichen Kämpfers mit Schwert und Schild: den im Brief erwähnten Michael. Links hat ein bärtiger Heiliger in Dreiviertelansicht sich auf das rechte Bein niedergelassen, er scheint in der Linken etwas zu halten.

Die Skizze ist flott und leicht in absetzenden malerischen Strichen behandelt. Über und unter der Zeichnung sind die Maße, die Höhe und Breite mit „$2^2/_3$ braccia" und „3 braccia" verzeichnet.

Das Mittelfeld ist bisher verschollen. Die beiden Seitenflügel aber befinden sich in der wertvollen Sammlung Cook, wo leider die Vereinigung in einem gemeinsamen Rahmen die Wirkung der einzelnen Tafel beeinträchtigt. Dazu kommt, daß die Platten an den Rändern etwas abgesägt wurden und die Figuren dadurch fester in den Raum gepreßt sind, als auf der Skizze. Beide Heilige sind im Freien knieend dargestellt, wohl um eine einheitliche Örtlichkeit mit dem Mittelstück herzustellen. Als Hintergrund dient eine rötliche Mauer, über welcher ein Stück tiefblauen Himmels sichtbar wird. Der Untergrund ist Waldboden, aber nicht mit bunten Blumen besetzt, sondern mit goldenen Pflanzen, vermutlich, um einen recht prachtvollen Eindruck zu erzielen. Michael in rotem Helm und grünlicher, reich vergoldeter Rüstung hat sich auf sein rechtes Knie niedergelassen. Er senkt sein feines Profil leicht zur Erde. In der Rechten schultert er das Schwert, während die Linke auf dem Schilde mit dem roten Kreuze ruht, das er auf die Erde stemmt. Er ist auch sonst durch Heiligenschein und Flügel charakterisiert. Elegant und reich ist seine Gewandung. Über der prachtvollen Rüstung fällt leicht ein Mantel in tiefem Weinrot zur Erde, während eine blaue Schärpe in lockerem Knoten um den Leib geschlungen ist und mit ihrem langen Ende noch einmal über den rechten Arm hängt.

Weniger klar ist die Bedeutung des alten, bärtigen Heiligen. Er hat über seinem gelbbraunem Untergewand einen violetten Mantel. Auch er kniet mit aufgestütztem rechten Bein. In der Linken

hält er einen Stock, auf den er sich stützt, und eine Geißel. Die Rechte ruht gespreizt auf dem Schenkel. Trotzdem das Bild durch die Zeit eines Teiles seines Goldschmuckes beraubt ist, übt es doch in seiner tiefen Farbenharmonie, womit die anscheinend weit auseinanderliegenden Töne der Skala verschmolzen sind, einen außerordentlichen Reiz aus. Die Zeichnung und die beiden Seitenflügel sind die einzige Spur eines Lippischen Bildes, das mit König Alfons in Verbinduug gebracht werden kann. Denn von einem Bilde, welches Lippi für Alfons noch als Herzog von Kalabrien gemacht haben soll und welches nach Vasari das Kastell schmückte,[219] in dem zu seiner Zeit die Wache sich befand, ist jede Spur verwischt.

Die letzte Ausbildung des Verkündigungsbildes.

Die Verkündigung in der Sammlung Hertz in Rom.

Noch eine neue Ausbildung gewinnt der Erzähler und Dichter Lippi der hergebrachten biblischen Erzählung ab: der knieende Engel überreicht der Jungfrau den blühenden Lilienzweig. Zwei Exemplare dieses Motivs haben sich erhalten, von denen das eine freilich der Werkstatt zugerechnet werden muß. Das früheste der Bilder, die Verkündigung der Sammlung Hertz in Rom, läßt sich in die erste Zeit der Pratofresken einordnen. Vielleicht ist Lippi der Gedanke der Überreichung der Lilie durch Analogie mit seiner eigenen Darstellung der Verkündigung des Todes an die Jungfrau gekommen. Dort streckt Maria die Hand nach der Sterbekerze aus, hier nach dem blühenden Zweig. Sonst ist das Bild eine Summierung älterer Motive, in den Spätstil übersetzt. Schon in der Münchner Verkündigung tritt die dreifache Arkade auf, deren mittlere Bogenöffnung hier wie dort den Ausblick in den von einer Mauer umschlossenen Hortus conclusus zeigt. Den Einblick in das Schlafgemach Marias, den man in dem römischen Bilde durch die linke Arkade hat, kennt die Londoner Verkündigung. Hier kommt auch das Treppenmotiv

vor, das die Durchsicht der rechten Arkade in dem Bilde bei Hertz verwertet; nur ist es hier reicher durch Figuren belebt. In feine Schleiergewänder gehüllt, eilt ein Mädchen, das man nur vom Rücken sieht, die Stufen hinauf, um der auf der Treppe stehenden Gefährtin das Wunder zu verkünden. Diese neigt mit einer ungemein ausdrucksvollen, anmutigen Bewegung den Kopf und erhebt die Rechte mit jener charakteristischen Gebärde der staunenden Anbetung. Nicht nur das Treppenmotiv, sondern auch die reichere Ausgestaltung der Szene durch mehrere Figuren hatte Lippi schon schüchtern in der Münchner Verkündigung durch einen zweiten Engel angeschlagen. In der Verkündigung zu San Lorenzo geht der

Künstler noch weiter; statt des einen Engels bringt er deren zwei. In der römischen Verkündigung wird nun gar das himmlische Tete-a-tete durch irdische Teilnehmer gestört. Wenn die aufgeschreckten Mägde im Hintergrunde, welche vielleicht an die Tempeldienerinnen der Legende anknüpfen, nicht aufdringlich wirken, so beeinträchtigen die auffällig vorn angebrachten, roh gemalten Stifterbildnisse die einheitliche Stimmung. Statt der althergebrachten, schlichten Anbetungsgebärde tritt hier eine unangenehme, realistische Neigung zutage. Noch hält der hintere, bärtige Mann die Rechte verehrend vor die Brust, aber mit der Linken packt er in ungeschickter Verlegenheitsgebärde die Brüstung, während der vordere ebenso unfrei wie gezwungen die Hände in fester Auflagerung anbetend öffnet. Vermutlich sind diese Stifter eilig und nachträglich von einem Gehilfen hineingeschmiert worden, der auch sonst in Nebendingen am Bilde beschäftigt war. Vielleicht gehört ihm die freilich besser gemalte Landschaft an: ein Flußtal, das von einer reichen Bergkette geschlossen wird, an deren Fuße sich eine Stadt ausbreitet, alles von einem bewölkten Himmel überdeckt. Eine fremde Hand spricht auch aus den Nebensachen, dem starren Umriß des Flügels am Rücken des Engels und dem Nimbus, der ganz gegen die Gewohnheit des Meisters in einiger Entfernung über dem Kopfe schwebt. In den Hauptsachen bleibt das Bild ein gutes, eigenhändiges Werk Lippis, wundervoll in der Farbenharmonie verschmolzen und auch im Stofflichen auf das Feinste durchgebildet.

Betpult, Bett und Truhe sind mit zierlicher Intarsia eingelegt, die prachtvolle rote Bettdecke mit reichem Ornament geschmückt. Zart und duftig, ein kleines Meisterstück der Technik, ist die Bettgardine, durch welche die rote Bettdecke hindurchschimmert. Mit welchem Gefühl für den Glanz des Marmors ist das gelbe Geäder der Säulen wiedergegeben! Wie malerisch gesehen ist die Stelle, an der das Buch in den Schatten gebracht ist und die Hand damit zusammengeht! Das Bild zeigt den Reifestil sowohl in seinem Aufbau, der in jeder Linie in die Tiefachse zielt, wie in der Wirkung durch scharfe Gegensätze. Das Bett ist in die Vertikale geschoben, nicht

wie in London in die Horizontale. Zu dem im Profil knieenden Engel kehrt sich Maria fast in voller Face; sie ist so vor den mittleren Bogen gestellt, daß der Blick gezwungen wird, die Tiefe auszunutzen. Auch die ganze komplizierte Architektur des Betpultes, das sich rechts durch eine Wand, die bis an den vorderen Bildrand geht, zu einem zweiten Pult für die Stifter erweitert, dient derselben raumanregenden Wirkung. In dem Kopfe der Madonna tritt der Salometypus zutage, wie denn auch die leichtgewandeten, höchst beweglichen Figuren an die königliche Tänzerin gemahnen.

Das Motiv der Überreichung des Lilienzweiges ist von den Nachfolgern aufgegriffen worden. Es findet sich in einem Bilde Raffaellino del Garbos im neapolitanischen Museum. Vorerst hat Lippi es noch selbst einmal in einer ihm aufgetragenen Verkündigung behandelt, die er aber hauptsächlich von einem Gehilfen ausführen ließ. Sie und eine Werkstattarbeit des Palazzo Doria sind wohl die letzten Verkündigungen, auf welche des Meisters Auge prüfend fiel.

Die Fresken im Chor zu Spoleto.

Das Thema, das die Gemeinde von Spoleto für ihren Dom verlangte, war die Verherrlichung der Gottesmutter. Für die Komposition im Großen ist Lippi verantwortlich. Ein Doppelband, das aus zwei Streifen gebildet ist, deren oberer aus Stuckornament besteht, während der untere mit Palmetten ausgemalt ist, teilt von der Chornische das obere Halbrund ab. Dahinein, an die höchste Stelle, ist der letzte himmlische Akt, die feierliche Krönung, versetzt, während die Ereignisse aus dem Erdenleben der Madonna sich auf dem darunterlaufenden Mauerstreifen abspielen, welcher durch gemalte Pilaster in die drei gehörigen Felder zerlegt wird. Links und rechts stehen sich in etwas kürzerem Bildformat Verkündigung und Geburt gegenüber, während das etwas längere Mittelstück den Tod der Maria behandelt.

Die Komposition der Krönung strotzt noch von malerischen Gedanken des alten Meisters. Nicht mehr auf irdischem Boden, wie auf dem Bilde des Vatikan und der Krönung aus Sant'Ambrogio, sondern in den Himmelsraum selbst ist die Feierlichkeit verlegt. Das hatte Fiesole schon in seiner Krönung in den Uffizien getan. Was aber schafft Lippis reichere Phantasie? Wohl steht Gott-Vaters Thron in dem blauen Himmelsäther, und Maria kniet auf Wolken vor ihm. Rechts und links drängen sich die himmlischen Heerscharen musizierend und Blumen darbietend um die göttliche Gruppe. Goldene Flammen umzüngeln sie, und eine mächtige Aureole in farbigen Kreisen umschließt die beiden Himmelsherrscher. Aber Lippi setzt inmitten des blauen Wolkenmeeres auch die Himmelslichter. Über dem Haupt Gott-Vaters, am äußersten Rande des Bogens, sendet ein mächtiger goldener Ball seine Strahlenbündel durch die dunklen Wolken. Tauchte hier vielleicht wieder eine Jugenderinnerung Lippis auf? Auch Gentile läßt seiner heiligen Familie auf der Reise den Weg durch den Sonnenball zeigen. Unten links und rechts, näher den Niederungen der Menschen, schweben zwei andere Himmelslichter, kaum noch kenntlich in der Zerstörung: links die Sichel des Mondes, rechts die Spuren eines leuchtenden Sternes. Während Fiesole die himmlische Feier mit steifen, auf Wolken stehenden Heiligen umgibt, hat Lippi Erde und Himmel durch einen künstlerischen Gedanken vereint. Hinein in die Wolken ragen die letzten Spitzen der Berge. Hierher, in die höchste Region menschlichen Ausblicks, klimmen nur Gottbegnadete. Und so knien auch auf diesen äußersten Spitzen anbetend mächtige Gestalten des alten Bundes als Vertreter höchster menschlicher Einsicht in Anbetung; nur Johannes der Täufer, als Vorläufer Christi, ist in diesen Zyklus mit aufgenommen. Wie im Tempel der Juden beim Gottesdienst sind auch hier die Geschlechter streng bei ihrer Andacht geschieden. Links auf der Seite der Maria die männlichen, rechts, auf seiten Gott-Vaters, die weiblichen Vertreter, sämtlich als Heilige durch den Nimbus bezeichnet; sie tragen mehr oder weniger leserliche Namensunterschriften. Die Reihe beginnt von der Mitte mit den beiden

Stammeltern. Wir finden hier dieselbe Auffassung von ihrer besonderen Heiligkeit, wie auf dem Genter Altar, wo das Paar auch auf der inneren Festtagsseite erscheint. Adam und Eva sind beide nicht nackt, sondern bekleidet dargestellt, wohl um den ruhigen Gesamteindruck der Reihen nicht zu schädigen. Auch sind beide nicht in kräftiger, paradiesischer Jugend, sondern als unter Mühen um das tägliche Brot Gealterte geschildert. Eva hat in der traditionellen Gebärde der staunenden Anbetung die Hände und den Kopf wie lauschend auf die himmlische Musik etwas vorgestreckt. Ihr zur Seite im Profil kniet, den fleischigen Leib in massenhafte Falten gehüllt, die jugendliche tiburtinische Sibylle S. TIBURT. Sie kreuzt die Hände vor der Brust und faßt zugleich mit einer gewissen Eleganz den Gewandzipfel. Etwas in den Hintergrund gerückt und fast en face sieht mit langen, wallenden Haaren ein jugendlicher Kopf hervor: RACHEL kündet die Unterschrift. Die Figur wird von einer Frauengestalt überschnitten, deren zurückgewendeter von einem Tuche bedeckter Kopf in den Einzelheiten völlig zerstört ist, es ist BERSABE. Die Gebärde des Anbetens wird durch sie in einer dritten Form gegeben, die flach aneinandergelegten Hände. Hinter ihr ist noch die Ahnung eines weiblichen Profils erhalten: LIA erklären die wohlerhaltenen Buchstaben. Von der sechsten Figur ist nur noch der Rumpf zu erkennen; von dem leicht zurückgeworfenen Haupte blieb bloß ein Hauch. Die gefalteten Hände zeigen hier die interessante Form des vorgeschrittenen Quattrocento, wo man nur den Daumen und Zeigefinger an den Spitzen aneinanderlegt und die anderen Finger locker hält und etwas abspreizt. Die Buchstaben S. ERITA erklären die Figur als die erythräische Sibylle. ESTER mit ganz zerstörtem Haupte hat die Rechte anbetend vor die Brust gelegt. Links schließt sich an Adam eine zweite Profilfigur; die aufgehobene Rechte und das Kreuz in der Linken verkünden, auch ohne die Lettern JOHS. B., daß wir es mit Johannes dem Täufer zu tun haben. Hinter seiner Schulter schaut, ganz nach links gewendet, ein jugendlicher Kopf hervor, das Haupt mit einem Turban umwunden: DANIEL. Sein greiser Nachbar, der, ähnlich wie die ery-

thräische Sibylle der rechten Seite, nur mit aneinandergelegten Daumenspitzen betet, ist der Prophet ELIA hinter dem, etwas in die Tiefe zurückgeschoben, der runde, bartlose Kopf des Propheten MICHA sichtbar wird. In ruhiger Haltung kniet der greise Josua (JOSUE) neben ihm. Als letzter schließt in begeisterter, bewegter Haltung eine prächtige Jünglingsgestalt die Reihe ab; hinter ihr sieht ein Krieger mit dem Helm hervor; von seinem Namen sind nur noch die Buchstaben OS (Hosea?) zu lesen.

Aber nicht nur in der Komposition im Großen, sondern auch in den Einzelheiten verrät sich der Meister. Die Mittelgruppe der Krönung enthält anscheinend das alte Schema, das wir schon aus seinen früheren Schöpfungen kennen. Gott-Vater mit wallendem Bart und der päpstlichen Tiara setzt der vor ihm knieenden Jungfrau, die das Haupt senkt und die Hände aneinanderlegt, die Krone auf. Zwei wesentliche Veränderungen zugunsten einer reicheren Auffassung haben stattgefunden. Maria kniet nicht auf den Thronstufen selbst, sondern etwas tiefer auf Wolken. Dadurch wächst die Gestalt Gott-Vaters wirkungsvoll über die Figur der Knieenden hinaus. Das Gefühl von mächtigem Geben und demütigem Empfangen wird durch die tiefe Stellung der Madonna gesteigert. Eine andere Erhöhung der Feierlichkeit liegt in der Gebärde Gott-Vaters. Er drückt nur mit der Linken die Krone auf das Haupt, während er die Rechte hoch zum Segnen erhebt. Das höchste Pathos der Gebärde bringt auch hier Botticelli (Krönung der Florentiner Akademie). In jener Fülle von Gestalten, an denen des Meisters Herz stets gehangen, drängen sich auch hier die Engelskinder. Rechts und links eröffnen die Reihe zwei Knieende mit Lilienstengeln in den Händen, und von ihnen aus werden die Kleinen so in die Tiefe geschoben, daß dadurch geschickt eine unabsehbare Menge vorgetäuscht wird. Die rechte, künstlerisch geringere Seite ist nicht nur in der Ausführung, sondern auch an Bewegung und Motiven die ärmere. Der nächste Nachbar des knieenden Engels ist ein violetter Engel als Rückenfigur mit in die Hüfte gestemmtem Arm, der den Kopf einem knieenden Orgelspieler zuwendet. Als

Eckfigur eine Gruppe von drei plumpen Engeln, von denen der vorderste die Arme ineinandergeschlagen hat, während der äußerste ein Notenblatt hält. Reicher und zierlicher sind die Stellungen links. An den knieenden Blumenträger schließt sich ein liebliches Paar in feiner Wendung, als drehe es sich im Tanze. Wir finden auch hier wieder den in die Hüfte gestemmten Arm, aber mit welcher Anmut! Mit einer zarten Neigung senkt sein Gefährte den Kopf zur Seite. Lebhaft geht es auch in der Ecke zu. Das stille Motiv der blumentragenden Engel, das ja schon das Trecento kannte und das Lippi zu reicher Pracht in seinem Krönungsbilde zu Sant' Ambrogio entwickelte, gestaltet er hier im Sinne des beweglichen Quattrocentos um. Die Engel begnügen sich nicht mehr mit dem ruhigen Halten: sie wollen auch selber mit Hand anlegen bei dem Feste. So wird die Reihe links durch die lebhafte Gruppe tätiger Engel abgeschlossen. Einer von ihnen eilt hastig herbei und greift in die von einem anderen Gefährten ihm dargebotene Blumenschale, in der das Stück einer Girlande liegt, deren äußerstes Ende schon an einem Postament befestigt ist. Beide schauen dabei nach rechts, der langende Engel mit scharfer Drehung des Kopfes, der reichende nur mit leiser Wendung des Blickes. Zwischen der Gruppe wird ein zur Erde gebeugter Engel sichtbar, der wohl aus einer großen Schale den blühenden Schmuck zur Girlande heraufholt. Hinter den Blumenengeln drängen sich die Musikengel mit mannigfaltigen Instrumenten. Flöte und Dudelsack sind noch zu erkennen. Einen geschmackvollen Abschluß der ganzen Schar bilden dicht neben dem Sonnenzentrum rechts und links zwei blumenstreuende Engel. Von dem links stehenden erkennt man noch, daß er in der Rechten das Körbchen hält, aus dem er mit der ausgestreckten — jetzt restaurierten — Hand streut. Für dieses Motiv ist Lippi in Italien der Erfinder. Im Norden finden wir es schon hundert Jahre früher eingebürgert. Auch hier heißt der italienische Erbe wieder Botticelli. Es ist nicht das einzige Mal, wo sich das Quattrocento in seiner Neigung für das Momentane mit dem späteren Naturalismus berührt.[219]*

In der Darstellung der Verkündigung hat Lippi wieder eine Veränderung erfunden. Wie in der Verkündigung in San Lorenzo gibt er die Flucht des Gebäudes in perspektivischer Verkürzung, und wie dort auch hier die erschreckte Maria. Aber während in San Lorenzo die Engel in demselben Raume vor der Maria erscheinen, sind hier beide durch die Wand des Hauses geschieden. Maria sitzt auf der Stufe ihres Betpultes im Innern des Hauses, der Engel kniet auf dem Vorplatz und muß seinen Gruß durch die geöffnete Tür sprechen. Das ist die Art, die im Quattrocento so beliebt ist. Hinter dem mit Marmorboden ausgelegten Vorraum teilt wieder eine kleine Brüstung den Garten ab, hinter welchem eine höhere Mauer noch einen Ausblick auf die reichbewaldete Landschaft eröffnet. Hoch oben wird die Halbfigur Gott-Vaters sichtbar, der, von einem halbverlöschten Engelschor umgeben, die Hand in der Verkündigungsgebärde erhebt. Maria ist hier nicht so heftig erschreckt wie in San Lorenzo, wo sie aufspringt; sie horcht nur leise staunend der Botschaft: die Linke legt sie mit feiner Gebärde vor die Brust, die Rechte erhebt sie leise fragend. Die rechte Hand des Engels, die ganz schwarz geworden ist, wiederholt diese Gebärde; der Lilienstengel, den er in der Linken trägt, ist gleichfalls ganz zerstört. Das Haus der Maria zeigt bereits jene fortgeschrittene Form des Palastbaues, wo ein breiter Friesstreifen mit Palmettenornament von dem oberen Stockwerk die Bodenlinie abzeichnet. Die Fenster bringen die typische Rundbogenform durch ein Säulchen getrennt. Auf den viel zu schwachen Fries des oberen Stockes setzen kleine Balustradenteile als Schmuck auf.

Die beiden anderen Fresken können höchstens noch so weit mit Fra Filippo in Zusammenhang gebracht werden, als der Gegenstand wohl noch vom Meister vorgesehen war und vermutlich Kompositionsskizzen vorgelegen haben. Wieweit sich die ausführenden Hände daran gehalten haben, ist nicht mehr zu ermitteln.

Der Tod der Maria wird in eine hügelige Landschaft versetzt; im Vordergrund ist Maria aufgebahrt; rechts auf der Höhe

wird das Grab sichtbar. Vor der Toten knieen rechts und links ein Paar schwache Nachahmungen der Klageweiber des heiligen Stephanus. Links zu ihrem Haupte stehen dicht gedrängt die zwölf trauernden Apostel mit Petrus an der Spitze, der die Sterbegebete liest. Rechts zu ihren Füßen bildet eine lockere Gruppe von Männern und kerzentragenden Engeln das Ehrengeleit. Man hat mit Unrecht hier in der Figur mit dem Käppchen Lippis Bildnis erkennen wollen.[220] Links im Hintergrunde die Gestalt des Thomas, der die Hände ausstreckt, um den Gürtel in Empfang zu nehmen. Von der aufschwebenden Maria sind nur noch die Spuren der Aureole sichtbar.

Bei der Geburt möchte man Lippi nicht einmal für die Komposition verantwortlich machen, sondern an eigenmächtige Änderungen des überlebenden Schülers glauben. Eine höchst detaillierte Ruine, an die ein Strohdach angeflickt ist, nimmt aufdringlich die ganze Mittelfront ein, darüber fliegen in Wolken drei völlig restaurierte Engel. Ochs und Esel schauen aus der Hütte und bilden in dem langweiligen Mittelgrund das interessanteste Stück; links schauen ein Paar plebejisch gemalte Hirten zu. Die Hauptpersonen sind durch eine ungeheuere Spanne getrennt, die durch eine Wand von geflochtenen Weiden gebildet wird. Rechts im Profil hockt Joseph zusammengesunken mit zerstörtem Gesicht; er schultert den Stab. Links kniet Maria anbetend, das Kleid in dem bekannten Zipfelmotiv hochgenommen. Ein schlecht gezeichnetes Kindchen ruht steif und symmetrisch zwischen beiden. Die öde, wie aus einzelnen Versatzstücken zusammengeklebte Komposition wird durch die gut gezeichneten lebensvollen Tiere, wie durch das bis in das kleinste Detail durchgeführte, rissige Gemäuer ebensowenig erfreulich, wie durch die kleinen, genrehaften Zutaten eines Sattels und zweier Säcke, die hinter Joseph ruhen.

Von diesen beiden Bildern, dem Tod der Maria und der Geburt, kann man ausgehen, um in den andern Fresken Meister- und

Gesellenarbeit zu unterscheiden. Freilich, wenn man den Akten glaubt, so wäre Fra Diamantes Arbeit bei den Fresken äußerst gering. Die Frist zwischen des Meisters Tode und dem Datum, an welchem die Vollendung der Fresken schon in die Vergangenheit rückt, beträgt nur wenige Monate. Am 9. Oktober 1469 stirbt Fra Filippo, (XXIX) und am 24. Mai des folgenden Jahres ist sein Gehilfe und Freund, der Vollender der Fresken, Fra Diamante, nicht mehr in Spoleto, sondern schon wieder in Prato mit einem anderen Auftrag beschäftigt.[221]* Nirgends ein bestimmter Anhalt, welchen Anteil der Gehilfe schon bei Lebzeiten des Meisters an der Arbeit hatte! Keinerlei sicheres Dokument selbst über die Zahlungen! Vasari erzählt, daß Fra Diamante für die Vollendung der Fresken eine Summe von 300 Dukaten erhielt,[221] während bei Baldanzi sich diese Summe auf 200 Dukaten beschränkt.[222] Darauf lassen sich keine sicheren Schlüsse bauen. Was verrät der Stil der Fresken? Sie sind nicht nur als ein Werk des Meisters und seiner Werkstatt zu betrachten, sondern auch als das traurige Bild der Zerstörung und Restauration. Die Mauer klafft aus tiefen Wunden; wer die Fresken noch in ihrem heutigen Zustande sehen will, muß sich beeilen.

In der Krönung fallen die Gestalt Gott-Vaters und der Maria sowie ein blumenstreuender Engel zu äußerst links als übermalt auf. Aber auch die gröberen, knochigen Hände, der Lippi ganz fremde Typus der Maria, welcher mit der Maria in der Geburt eine auffällige Verwandtschaft zeigt, schließen hier auch in der Untermalung eine eigenhändige Arbeit des Meisters aus. Gehilfenhände waren auch an dem Engelchor der rechten Seite tätig, wo ein spitznäsiger Typus auftaucht, den wir auch aus anderen Werkstattarbeiten kennen. Im Gewande grobe, hineingerissene Falten, in welche die Körper so unorganisch gewickelt werden, daß die Beine wie ausgestopfte Schlummerrollen aussehen. Ein schlagendes Beispiel dafür ist jener Engel in Rückenansicht, welcher die Hand in die Seite stemmt. Feiner und lieblicher wirkt der innere Teil der Engel links; durchsichtig und locker sind die Falten ihrer Gewänder, und ein freund-

liches, schelmisches Lächeln ist hier besser gelungen als in dem grinsenden Engel der Uffizienmadonna. Dennoch erscheint auch hier die Hand des Meisters nicht überall allein geschaltet zu haben. Das spitze Näschen, der Puppenmund mit der konventionellen Kurve und den nach oben gezogenen Mundwinkeln kehren auch hier wieder. Wie ein eigenhändiges Engelsköpfchen Lippis aussehen muß, dafür ließ der Meister als Probe den Engel mit dem Blumenkörbchen in der Hand zu äußerst links, während der heftig von rechts herzueilende Nachbar fremdere Züge zeigt. Erschwert das himmlische Heer schon die stilistische Betrachtung, so sind die Gestalten aus dem Alten Testamente nur noch als großartige Bruchstücke vorhanden. Von den männlichen acht Teilnehmern, die Ulmann, der sie vielleicht noch in besserem Zustande gesehen hat, für Lippi selbst in Anspruch nimmt, sind kaum noch Einzelheiten erkennbar. Von den acht Frauen der rechten Seite sind nur die drei vordersten ungefähr sichtbar, aber doch nicht genügend in der Durchführung vorhanden, um ein sicheres Urteil zu fällen. Die vorderste Figur der Eva klingt stark an das Klageweib von der Beweinung des heiligen Stephanus an. Ihre Nachbarin, die tiburtinische Sibylle, zeigt einen zu fetten Körper, um von dem Meister selbst zu sein, auch die vorn vor der Brust gekreuzten, rundlichen Hände, mit ordentlichem Fettpolster, hat der Meister selbst nicht in einer schwachen Stunde geschaffen.

Von den drei unteren Bildern sind von jeher der Tod der Maria und die Geburt dem Lippi aberkannt worden, dagegen hat man ihm die Verkündigung vielfach zugesprochen. Mir scheinen auch hier in den Figuren sich zwei Hände zu unterscheiden. Maria trägt nicht nur in der feinen Bewegung, sondern auch in der eleganten Zeichnung der Hände Lippis Stempel. Auch der Kopf ist mit charakteristischen Merkmalen des Künstlers ausgestattet: die stark am Stirnknochen sich vorwölbende Stirn, die Nase mit der deutlich herausmodellierten Kuppe, die etwas längliche Proportion des unteren Gesichtsteils, mit etwas vorgeschobenem Kinn, machen auch aus dieser erschreckten Maria eine Zwillingsschwester der Salome.

Bei Gott-Vater weist außer dem gleichgültig gezeichneten Kopfe die segnend aufgehobene Hand, deren Finger viel zu tief in die Fläche schneiden, auf Gesellenzeichnung. Im Engel, dessen Haltung schon um einen Grad langweiliger und steifer als eine eigenhändige Arbeit des Meisters ist, kehrt jener spitznasige Typus mit zurücktretendem Kinn und kleinem Kurvenmund wieder, der sich schon in der Krönung als Gesellenarbeit fühlbar macht.

So ergibt die Stilkritik, daß schon zu Fra Filippos Lebzeiten die Anteilnahme der Gehilfen an seinem letzten Werke eine beträchtliche war.

Die Werkstattbilder der letzten Periode.

In der besprochenen Bilderreihe liegt abgeschlossen vor uns, was der Meister selbst der Welt zu verkünden hatte. Wem an dem Künstler Lippi gelegen ist, kann sich damit begnügen. Um den strahlenden Mittelpunkt, der von der Persönlichkeit ausgeht, legen sich schwächere, konzentrische Kreise: es sind die Arbeiten der Werkstatt und wenig begabter Künstler. Teils bestehen sie aus Bildern, welche durch gute Überlieferung beglaubigt sind, daß sie Lippi zur Ausführung gegeben wurden, teils aus solchen, welche stilistisch eine enge Verwandtschaft zu des Meisters Art zeigen. Ganz reinlich kann auch hier nicht geschieden werden. Wie in den Hauptarbeiten des Meisters mehr oder weniger Gesellenhände mitwirken, so geht andrerseits in der Werkstattarbeit viel auf den Meister selbst zurück. Wenn man sich die Arbeitsart einer solchen Werkstätte vorstellt, wo der Meister mit Rat und Tat mehr oder weniger hinter den ausführenden Kräften steht, wo vielleicht hier noch die Kompositionsskizze, dort die Farbenanordnung auf ihn zurückführt, wird man von vornherein auf eine mathematisch genaue Sonderung verzichten. Nicht nur der mechanische Pinselstrich aus des Meisters Hand, sondern die Kritik des an der Staffelei vorüberschreitenden Meisters gibt den Werken das Gepräge. Ein Bild als Kunstwerk wird nicht nur mit der Hand, sondern mit dem Auge und dem Geiste gemalt.

Seit Lippis Übersiedlung nach Prato wimmelt es von Aufträgen, die der sorglose Meister teilweise oder ganz seinen Gehilfen übertrug. In diesen Werkstattarbeiten, die sich im Stil der Spätzeit des Meisters anschließen, gehören die beiden Verkündigungen im Palazzo Doria und bei Lord Methuen, die drei Bilder in der städtischen Galerie zu Prato, die Geburt Christi — die wohl teils eigenhändig ist —, die Madonna zwischen dem heiligen Johannes und heiligen Stephanus und die Himmelfahrt Mariä, ferner die Mantelmadonna des Kaiser Friedrich-Museums und die Darstellung im Tempel in Santo Spirito in Prato. Wie schon letzte unter der modernen Übermalung keinen Lippischen Pinselstrich, sondern nur die grobe Hand Fra Diamantes ahnen läßt, so steht auch die Predelle zu Pesellinos Trinitàbilde (Gelli Pistoja) nur noch in dem äußerlichen Zusammenhange, daß sie Lippi in Auftrag gegeben wurde und er dafür bezahlt bekam. Sind wir bei der Verkündigung des Lord Methuen, bei den drei Bildern der Galerie in Prato und der Predelle durch literarische

Zeugnisse unterstützt, so können wir die anderen Bilder nur auf stilistische Einzelheiten hin der Werkstatt zuschreiben. In den äußersten dunstigen und unkünstlerischen Umkreis muß man das Bild der Kasseler Galerie bannen: Der heilige Franziskus übergibt einer Nonne die Ordensregeln.

Die Verkündigung des Palazzo Doria in Rom.

Zum ersten Male in einer Lippischen Verkündigung stürmt Gabriel herein: man braucht nur die Gewandung zu betrachten, die sich eng der Körperform anschmiegt, um zu fühlen, daß wir in der letzten Stilperiode stehen. Die Überschneidung der Türeinfassung durch den mächtigen, roten Engelsflügel ist ein Raummittel, das bereits in der Uffizienmadonna vorkommt. Das gelöste Haar und der locker geflochtene Kranz entsprechen der eleganten Auffassung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Auch das Täubchen schwingt sich in lebhafter Bewegung zur Jungfrau nieder. Oberhalb am Bildrande werden, wie in der Berliner Predelle, noch die segnenden, geöffneten Hände Gott-Vaters sichtbar, der auf goldenen Strahlen das Symbol der Verkündigung herabgesendet hat. Etwas langweilig ist die Gestalt Marias geraten, die sich mit leiser Wendung auf ihrem Sitze dem Engel zuwendet und nur die Rechte staunend erhebt. Es ist nicht recht verständlich, sondern wohl nur ein Verlegenheitsmotiv, wenn die Linke ein geschlossenes Buch hält, während doch das eigentliche Gebetbuch, über dessen Lesen der Engel sie überrascht, geöffnet vor ihr auf dem Betpulte liegt. Im Architektonischen und Landschaftlichen zeigt das Bild eine Vereinfachung, die darauf deutet, daß wir es mit einer eilig ausgeführten Werkstattarbeit zu tun haben. Das Bild eröffnet nur einen Durchblick hinten in das Freie durch den Bogen der Arkade, die nach dem kleinen Vorraum zwischen der Maria und dem Engel führt. Aber kein blühender Garten zeigt sich. Der Künstler hat es bei einer summarischen, dürftigen Darstellung belassen. Etwas symmetrisches Busch-

werk, ungefähr ein halbes Dutzend Bäume und ein bewölkter Himmel — alles mit ausgeschriebener, aber roher Künstlerhand gemalt, statt der luftigen Gründe. In dem Zimmer der Maria herrscht dieselbe Lieblosigkeit der Malerei. Die geöffnete Tür rechts läßt nur in einen schwarzen, traurigen Ritz sehen, statt der amüsanten Durchsichten in den eigenhändigen Bildern des Künstlers. Auch der Durchblick in das Schlafgemach fällt fort, weil der Vorgang selbst sich in diesem Raume abspielt. Hinter der Bank Marias wird das Bett mit seinem rot und gold gemusterten Himmel und davor ganz links im Vordergrunde die reich mit Intarsien geschmückte Truhe sichtbar. Die Leere der Architektur und der Landschaft wirkt durch die reichliche, ja rohe Anwendung von Gold und lebhaftem Zinnober in den Flügeln des Engels und der Bettdecke und durch die großen, leuchtenden Heiligenscheine noch empfindlicher. Eine kühle Färbung, eine metallische Behandlung besonders in dem kobaltblauen Gewande der Maria, verbunden mit den fetten Körperformen dieses drallen Gabriel, lassen hier eine Hand erkennen, die in den Fresken zu Spoleto mitarbeitete. Diese Hand ist die eines groben, virtuosen Technikers, dem mehr an realistischer Körperlichkeit als atmosphärischem Reiz gelegen ist. Zu den groben Effekten, welche die Verbindung des Alten und Neuen in der Kunst dieser wichtigen Übergangszeit charakterisieren, gehört der Schlagschatten, der auf den noch ganz mittelalterlich in undurchsichtigem Gold aufgesetzten, kreisrunden Heiligenschein der Maria fällt.

Die Verkündigung bei Lord Methuen, Corshamcourt.

Durch Vasaris Wort ist eine andere Verkündigung als Auftrag Lippis beglaubigt, deren Ausführung gleichfalls einem virtuosen Gesellen zufiel. Der Biograph erzählt, daß Lippi, nachdem er die Fresken von Prato vollendet hatte — wobei er irrtümlicherweise das Jahr 1463 angibt —, eine Verkündigung für die Kirche Sant Jacopo in Pistoja für messer Jacopo Bellucci gemalt

habe, auf welcher er denselben höchst naturgetreu dargestellt haben soll.[223]

Die Schicksale dieses Bildes lassen sich annähernd weiter verfolgen. Aus der Kirche kam es in das Haus des cav. Alessandro Bracciolini, wo es von Tolomei in seinem „Guida di Pistoja" erwähnt wird. Von dort wurde es an einen Florentiner Restaurator verkauft. Ein mit dieser Beschreibung Vasaris übereinstimmendes und im Stile Lippi bzw. seiner Werkstatt zugehöriges Werk ist im Besitz des Lord Methuen in Corshamcourt unweit London, wohin es durch den Kunsthandel verschlagen wurde. Auch hier ist der Augenblick der Lilienüberreichung wie in dem Hertzschen Bilde gewählt, auch hier ist der Stifter mit darauf dargestellt, aber höchst bescheiden in den Mittelgrund gerückt. Die Verkündigungsszene

geht in einer Halle vor sich, in der Maria rechts vor ihrem Betpult sitzt. Die Linke faßt mit der dem Meister und seiner Schule so eigentümlich flauen, gelenklosen Art das Gebetbuch in ihrem Schoße. Die rechte, schlecht gezeichnete Hand hat die Lilie bereits in Empfang genommen. Links vor der Madonna ist der Engel auf beide Kniee niedergesunken, den Oberkörper etwas vornübergeneigt mit erhobenen Flügeln. Er hat die Hände mühselig zur Anbetung aneinandergelegt: es ist der Augenblick gewählt, in dem er bereits die Lilie in die Hände der Maria hat hinübergleiten lassen. Eine weiße Marmorbrüstung, die sich in der Mitte öffnet, trennt die Vorhalle, durch die man in eine Bogenarchitektur blickt, in zwei Teile. Rechts hinter der Maria sieht man durch die eine Bogenöffnung in ihr Schlafgemach, während man durch die mittlere Arkade auf die eigentliche Wand des Gebäudes und eine Landschaft schaut. Ganz links hinten, von der Marmorbrüstung bis zur Taille verdeckt, kniet der betende Stifter mit dem charakteristischen Greisenprofil eines Prälaten. Als solchen kennzeichnet ihn die Tonsur auf dem grauen Haupte, das weiße Chorhemd und der Ring. Maria trägt aufgelöstes, ganz leicht gewelltes, sanft gescheiteltes, hellblondes Haar, das herabwallt und an den Seiten durch Spangen abgebunden ist. Den Engel schmückt ein feiner, grüner Blätterkranz. Dieser, wie die ungewöhnliche Haartracht der Maria sind die äußeren Zeichen einer fremden Hand. Das Bild zeigt in dem figürlichen und landschaftlichen Teil die geübte Hand eines talentvollen Schülers, der technisch gut modelliert und dem es auch an charakteristischer Zeichnung nicht gebricht. Auf diese weist sowohl das ausgeprägte Prälatengesicht, wie die feine Neigung und der seelenvolle Ausdruck des Engels, der schon an den durchdringenden Blick des sogenannten Lionardoschen Bildes der Uffizien gemahnt. Lieblos und roh ist dagegen das Architektonische, wo überall nur grob mit dem Nötigsten gewirtschaftet wird und jegliches schmückende Ornament fehlt. Der Fußboden mit seinen harten, weiß und roten Fliesen wirkt aufdringlich. Will man die Roheit nicht mit der Eilfertigkeit des Figurenmalers entschuldigen, so sind solche Nebensachen vielleicht

den Händen eines zweiten, noch geringeren Gehilfen anvertraut worden. Die Farben, die Lippi in der Pittimadonna anwendet, sind gleichsam karikiert. Das Grau des Architektonischen ist kälter, das Schwarz und das Gelb härter geworden, der feine, gelbliche Zinnoberton der Spätzeit hat sich in ein grelles Rot im Übergewand des Engels gewandelt. Der Durchblick gibt den bekannten Ausschnitt des Flußtales mit dem Stadtbild und dem Abschluß einer Hügelreihe ähnlich dem Landschaftshintergrunde der Uffizienmadonna. In der Hauptsache haben wir hier vermutlich ein Werk Fra Diamantes. Bei der Komposition wird Lippi wohl ein Wort mitgesprochen haben.

Die Geburt Christi in der Gemäldegalerie zu Prato.

Das alte Schema des Geburtsbildes, das Lippi in dem Florentiner Akademiegemälde schuf, hat in den drei Hauptpersonen einige Änderungen erfahren: die knieende Maria ist in das Profil gerückt, das Kind führt das Händchen nicht mehr zum Munde, sondern streckt es halb nach der Mutter langend, halb in Segensgebärde aus; Joseph ist im Sinne einer neueren Auffassung (vgl. S. 67) nicht mehr ruhend, sondern gleichfalls anbetend dargestellt. Die beiden ersten Änderungen finden sich bereits in der Anbetung oberhalb des Todes des heiligen Hieronymus, von einem Schüler wohl nach einem Entwurf des Meisters ausgeführt; auch die Silhouette des Aufbaues mit dem Hintergrunde der Hütte erinnert an das kleinere Vorbild. Hier in dem Geburtsbilde ist die Komposition noch durch zwei verehrende Heilige links und rechts vergrößert. Links dicht vor der Madonna steht der heilige Georg mit aneinandergelegten Händen im Gebet, das Gesicht andächtig gesenkt; er ist an seiner Rüstung kenntlich, welche unter einem Karminmantel hervorsieht. Gegen seine linke Hand lehnt sich die weiße Fahne mit dem roten Kreuz. Sein Gegenüber, eng an Josephs Seite gedrängt, ist ein Mönch in weißem Gewande mit schwarzem Mantel, welcher in der Linken ein aufgeschlagenes Buch hält mit den Worten: „TIMETE DEUM

QUIA VENIT HORA JUDICIE EIUS." Die Linke hebt er staunend, und die Augen richtet er begeistert nach rechts in die Höhe, wo der Erlöser in Kindesgestalt in einer Mandorla erscheint. Schräg rechts in den Hintergrund gestellt, sitzen auf Felsvorsprüngen zwei junge, handfeste Hirten; auf dem Dudelsack und der Flöte verherrlichen sie das heilige Kind. Vom Himmel sind sechs Engel herbeigeeilt: sie knien still in einer Gruppe rechts auf Wolken über der Hütte mit gefalteten Händen. Am lautesten äußern Ochs und Esel ihre Anbetung: man glaubt aus den geöffneten Schnauzen ihr unmelodisches Brüllen zu vernehmen. — Der derbe, naturalistische Hintergrund zeigt dieselbe Hand, welche in dem Fresko der Geburt in Spoleto den Pinsel geführt hat. Auch der rechte Heilige verrät in seinen gedunsenen, fetten Zügen und der lahmen Art des In-die-Höhe-schauens deutlich den Stempel der Schule. Vielleicht ist die feine, anmutige Madonna auf eine unmittelbare Mitwirkung des Meisters zurückzuführen.

Eine äußerliche Beglaubigung der Zugehörigkeit mindestens zur Werkstatt des Meisters erfährt das Bild durch Vasari, welcher berichtet, Lippi habe zwei Bilder für San Domenico gemalt.[224] Das Geburtsbild stammt wirklich aus dieser Kirche, von einem zweiten Bilde dorther hat sich keine Spur erhalten.

Maria zwischen dem heiligen Stephanus und Johannes dem Täufer in der Galerie zu Prato.

Die Bestellung dieses Bildes ist durch Erwähnung Vasaris und die Zahlungsurkunde vom 28. Mai 1453 gesichert. Lippi erhielt 85 Gulden, worin die Auslagen für die Säule des Ziehbrunnens und für das Eisenwerk des Flaschenzuges einbegriffen waren. (XV) Ursprünglich befand sich das Bild über einem Brunnen im Hofe; um es vor den Unbilden der Witterung zu schützen, brachte man es in den Vorflur des Ceppo, aber leider zu spät. Die Identität mit dem von Vasari beschriebenen Bilde wird durch die Dar-

stellung bestätigt. Wir finden tatsächlich den von ihm erwähnten Stifter des Ceppo, den 1410 verstorbenen Francesco Datini, vor der Madonna mit vier pygmäenhaften Vorstehern des Ceppo knieen. Maria, mit einer hohen Zackenkrone über dem Kopftuch, sitzt auf einem durch zwei Stufen überhöhten Thronsessel und hält mit beiden Händen das segnende Kind. Rechts vorn steht Johannes der Täufer, eine lahme Jammergestalt, die ein Spruchband mit der üblichen Inschrift entrollt; ECCE ANGN . . . ist noch davon zu lesen. Rechts, in das Profil gekehrt, steht der heilige Stephanus mit der Fahne. Lippi gehört nichts vom Bilde als die Bezahlung. Das winzige Kindchen ist so unlippisch wie möglich, ebensowenig wäre dem reifen Meister der Archaismus der kleinen Stifterfiguren zuzutrauen. Demselben Schüler gehört wohl das folgende Bild an.

Mariä Himmelfahrt in der Galerie zu Prato.

Maria thront in Wolken, von einer Mandorla umgeben, die zwei schwebende Engel halten. Sie trägt eine ähnliche Krone wie auf dem vorigen Bilde und faßt mit beiden Händen den Gürtel, um ihn Thomas zuzuwerfen. Mit geöffneten Händen kniet dieser unten vor dem offenen Grabe, aus dem — wie die Legende berichtet — Blumen sprießen. Rechts steht der heilige Augustinus in vollem erzbischöflichem Ornat, den Krummstab in der Rechten, ein Buch in der Linken. Ihm zur Seite der Erzengel Raphael mit der Schale; er führt an seiner Rechten den kleinen Tobias. Links steht der heilige Gregor mit dem Buch, die Rechte in der Segensgebärde leicht erhoben. Seine Nachbarin, die heilige Margarete, trägt Buch und Kreuz in der Linken; ihre Rechte streckt sie empfehlend gegen eine knieende Nonne aus, welche als fromme Stifterin des Bildes der Madonna anbetend naht. Der Katalog bezeichnet das Bild vermutungsweise aus Santa Margherita in Prato stammend. Diese Annahme wird durch die Anwesenheit der heiligen Margherita und des heiligen Augustinus unterstützt, unter

deren Regel die Nonnen dieses Klosters standen. Die knieende Nonne soll die damalige Äbtissin des Klosters Bartolommea de' Bovacchiesi sein.[225] In der Margherita wollte man ein Bildnis der Lucrezia Buti erkennen.[226] Jene Annahme ist sehr wahrscheinlich, während es sich in der Ähnlichkeit der Heiligen nur um einen sehr entfernten Anklang an die damals beliebten Lippischen Formen handelt (Madonna der Münchner Pinakothek und der Uffizien). Das Bild ist ausschließlich Schülerarbeit, ohne einen Strich des Meisters. Außer dem in das Spitzige übersetzten Typus der heiligen Margherita erinnert noch die Auflagerung der Falten bei der Madonna an Lippis Werkstatt. Sonst klingen die Kopftypen kaum noch an den Meister an. Die in das Gewand des Johannes rund hineingerissenen Falten genügen zum Beweise, daß der Schöpfer dieses Bildes nur noch lose mit dem Meister zusammenhängt.

Maria als Mutter des Erbarmens im Kaiser Friedrich-Museum.

Der Kultus der Madonna della misericordia hatte sich besonders in den Brüderschaften entwickelt. Eine Madonna, welche die Gläubigen unter ihren ausgebreiteten Mantel aufnimmt, kommt schon auf einer Fahne der Confraternitas commendatorum virginis um 1267 vor. Auch sonst fanden sich in Florenz Beispiele.[227] Das Motiv wird für die Entwicklung des Bildnis besonders wichtig, da die Stifter samt ihrer Sippe sich hier anbringen ließen.[228]

Maria steht mit gesenkten Augen und betend zusammengelegten Händen in der Mitte des Bildes. Zwei Engel halten ihren Mantel, unter dem die Andächtigen, links die Männer, rechts die Frauen, anbetend knieen. Maria ist eine für Lippi viel zu kurz geratene Gestalt, auch ihr Gesicht mit der großen, schweren Nase entspricht nicht seiner Art. Doch ist diese Gestalt noch am besten durchgeführt. Unter den Knieenden ist viel rohe Gesellenarbeit. Die Falten klingen an den Stil der Fresken zu Spoleto an, be-

sonders erinnert die rechts knieende sich umwendende Frau an die weiblichen Heiligen der Krönung. Wir haben in dem Bilde wohl eine Werkstattarbeit aus der allerletzten Zeit des Meisters vor uns.

Der heilige Franziskus, Nonnen die Ordensregel überreichend, in der Königlichen Gemäldegalerie zu Kassel.

Der heilige Franziskus, der in der Mitte des Bildes auf einem Throne sitzt, dessen Lehne eine Nischenarchitektur bildet, hält in beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch, um es der vorderen Führerin, der links vor ihm knieenden Nonne, zu übergeben. Das Bild ist völlig symmetrisch gebaut. Rechts und links auf den Fliesen des bunten Marmorfußbodens hat sich je eine Gruppe von fünf Nonnen auf die Kniee niedergelassen. Die vordere Figur links ist sowohl durch den Heiligenschein als durch eine vor ihr auf dem Fußboden liegende Krone als Heilige und ehemalige Königin bezeichnet. Rechts und links neben dem Throne des heiligen Franziskus stehen zwei Heilige. Der Linke, unbärtige, ist nur ganz allgemein durch seine erzbischöfliche Tracht, die weiße Mitra, ein blaues Pluviale mit goldenen Lilien, den Krummstab in der Rechten, ein Buch in der Linken, als heiliger Erzbischof kenntlich. Die rechte Figur dagegen erklärt sich leicht durch ihre Tracht, das karminrote Diakonengewand und den Stein auf dem Haupte, als heiliger Stephanus. Rechts hält er die weiße Fahne mit rotem Kreuz, links ein Buch. Den Hintergrund bildet ein tiefes Ultramarin, in seiner gleichmäßigen Färbung wohl als Wand und nicht, wie der Katalog annimmt, als Luft gedacht. Das Bild hat einen dem Lippi nachgeahmten graugrünlichen Gesamtton und zeigt auch sonst äußerliche Anlehnung Lippis, so z. B. in dem bekannten Zipfelmotiv der vorderen rechten Nonne. Die Gruppe der beiden rechts sich umsehenden Frauen erinnert an die Figuren der Berliner Mantelmadonna. Die Modellierung ist flau, die Zeichnung schwach, besonders schlecht die vordere rechte Hand der heiligen Nonne.

Die Beschneidung in Santo Spirito zu Prato.

Über dieses Bild haben sich die Zahlungsurkunden erhalten, aus denen unzweifelhaft hervorgeht, daß das Bild Fra Filippo in Auftrag gegeben wurde, daß es am 14. März 1467 noch nicht vollendet war, dagegen ein Jahr darauf sich auf dem Hauptaltar der Kirche aufgestellt fand. (XXVIII) Der Stil des Bildes, das ganz übermalt ist, gemahnt nicht mehr an Lippi, sondern gehört ganz Fra Diamante. Der greise Hohepriester steht gesenkten Hauptes in der Chornische vor dem Altar und hält mit beiden Händen das sehr schmächtige Kind, das nach der Hand der Mutter greift, die sich von rechts zu ihm herabbeugt. Links naht Joseph, die Täubchen, die Opfergabe, in Händen. Vorn vor dem in die Vertikale geschobenen Altar knieen mit anbetend gefalteten Händen zwei Heilige Servitenbrüder. Rechts und links hinter den Schranken steht je ein heiliger Erzbischof neben einem zweiten Heiligen. Nur der Rechte ist durch das Messer als heiliger Bartholomäus gekennzeichnet.

Die Predellenbilder bei cav. Gelli in Pistoja.

Hatte Pesellino für Lippis Altarblatt in Santa Croce in den vierziger Jahren die Predelle gemalt, so sollte Lippi in den fünfziger Jahren der Vollender eines Altarbildes des Pesellino werden. Über der Ausführung eines für die Trinitàkirche in Pistoja bestimmten Gemäldes ereilte Pesellino am 29. Juli 1457 der Tod.[229] Eine große Anzahl neuerdings aufgefundener Dokumente bezeugen, daß die congregazione von Santa Trinità Lippi die Fertigstellung übertrug.[230] Die Haupttafel mit der Darstellung der Dreieinigkeit, die über einer Landschaft schwebt, ist ein Besitz der National Gallery. Die Seitentafeln, auf welchen die vier Heiligen: Hieronymus, Jakobus, Zeno und Mamans dargestellt waren, sind verschollen, die Predelle dagegen, welche die Wunder dieser Heiligen schildert, befindet sich im Besitz des cav. Gelli zu Pistoja.

Von dem heiligen Hieronymus ist der bekannte Vorgang erzählt, wie er dem Löwen den Dorn auszieht. Der Heilige ist als bärtiger Greis ganz in der rechten Ecke des Bildes in eine hoch sich auftürmende Felsenlandschaft gesetzt. Aus der Geschichte des heiligen Jacobus ward seine Enthauptung gewählt. Mit gespreizten Beinen steht der Henker und holt mit dem Schwert in der Rechten zum Todesstreich aus. Ergeben kniet Jakobus gesenkten Hauptes mit gefalteten Händen im Profil vor seinem Gefängnis. Der Erzbischof Zeno wird durch seine Heilung der von Dämonen besessenen Kaisertochter verherrlicht. Die Unglückliche liegt auf dem Boden im Schoße einer Dienerin. Der Heilige in vollem erzbischöflichem Ornat steht zu ihren Füßen, die Rechte in der Segensgebärde ihr zugewendet; schon sieht man den Erfolg der heiligen Worte: der Dämon entweicht in Gestalt eines Teufelchens aus dem Munde der Kranken. Hinter ihr kniet, die Krone auf dem Haupte, der Vater des Mädchens, der Kaiser Gallienus; mit Spannung beugt er sich über die Tochter, die Hände in Anbetung gefaltet. Links schließt eine stehende, gleichfalls anbetende Frauenfigur das Bild gut ab. Das letzte Predellenstück zeigt den heiligen Mamans betend unter den wilden Tieren, die sich ihm freundlich nähern.[231]

Wer aber ist der Maler dieser Predelle? Weisbach will in ihm Piero di Lorenzo Pratese, den Ateliergenossen Pesellinos sehen,[232] Mary Logan erfindet eine neue Persönlichkeit, den sogenannten Compagno di Pesellino.[233] Gewiß; daß Fra Filippo nicht ausdrücklich als Maler der Predelle in den Dokumenten erwähnt wird, wird zugegeben; da aber Fra Filippo die größere Hälfte und Pesellinos Witwe nur die kleinere der ausbedungenen Bezahlung erhielt, diese 85, jener 115 Gulden, so muß Fra Filippos Anteil an dem Werke bzw. der seiner Ateliergenossen ein bedeutender gewesen sein. (XXIII) Da der Maler doch zunächst mit der Hauptsache, nämlich dem Mittelstück beginnen wird, und dieses nach dem Gutachten des Domenico Veneziano 2½ Wochen vor Pesellinos Tode wohl fast vollendet war, so wird sich Fra Filippos Werkstattarbeit vermutlich auf die Seitenfelder und die Pre-

delle erstreckt haben. Eine strenge stilistische Einordnung macht der stark übermalte Zustand der Bilder unmöglich. Trotzdem lassen sich auch hier verschiedene Hände erkennen, was auch Weisbach bereits bemerkt hat.[234] Mit Berücksichtigung der Dokumente sind die Predellen als eine Werkstattarbeit zweier Gesellen des Fra Filippo zu betrachten. Dem einen, der sich noch enger an den Meister anschließt, gehört die Figur des heiligen Hieronymus, die Figuren im Wunder des heiligen Zeno, ausschließlich des wundertätigen Erzbischofs und das Stück aus dem Leben des heiligen Mamans. Hier sind noch leichte Anklänge an die Pratofresken. Der andere Meister steht schon durch seine Landschaftsmotive, hohe, spitze Bergformationen, in keinem stilistischen Zusammenhange mit Lippi; er liebt die heftigen Bewegungen (Enthauptung des Jakobus), robuste Muskulaturen: so schließt er sich enger an die Naturalistenschule der Pollajuoli an.

Alle diese Dinge und noch manche andere, in denen hier und da Äußerlichkeiten schwach an den Meister gemahnen, sind nicht das Erbe, das Lippi der Kunst hinterließ.

Die Nachrede und das Erbe.

Ein Schlußwort.

Lippis Künstlerpersönlichkeit ist fest umgrenzt und leicht zu fassen, daß das Urteil der späteren Geschlechter nur wie das Echo seiner Zeitgenossen klingt. Schon die älteste Stimme, die sich hören läßt — die älteste, nicht sowohl ihrer Niederschrift, aber ihrem Klange nach — die des Codex Strozzianus[217] schält in den wenigen Worten, die sich über den Maler finden, den Kern seiner Bedeutung heraus: „valse molto nelle compositionj et uarita".

Die Komposition: in einer Zeit, wo neue Ideale wirr auf die alte gotische Überlieferung platzen, hat Lippi sich zu einer übersichtlichen und wirksamen Anordnung durchgerungen. Die „Varieta" — die Mannigfaltigkeit — man darf wohl hier getrost die Neuheit in der Darstellung sagen, spricht aus jedem seiner Bilder. Teilweise erfindet er selbst neue Motive, teilweise wird er ein wichtiger Träger und Weiterentwickler verstohlener Keime. Er wird der Schöpfer des gemalten Tondo. Er stellt zum ersten Male den Typus einer Anbetung in einem großen Gemälde dar; er schafft das erste Stimmungsbild, in dem die Landschaft das Hauptwort spricht. Freude an der Landschaft stellt ihn in die Reihe der Künstler, welche das Gärtchen der Maria in die Verkündigung einführen. Und wie die alten Pergamentblätter ihn als „imitatore del vero" (XXXI) als einen Wirklichkeitsmaler feiern, so ist auch ein guter Teil seiner Neuerungen durch

diese Kunstauffassung bedingt. Fra Filippo ist wohl der wichtigste Maler nach der Seite der neuen Gesinnung hin: der Vermenschlichung der göttlichen Gestalten. Seine Gottesmutter prangt im Schmuck der Florentiner Bürgerin; er setzt sie ganz so, wie er damals wohl seine eigene Geliebte sah, mit dem Kindchen vor das Fenster, durch das man in das Arnotal blickt. Ihr Haupt umgibt nicht mehr ein prunkvoller Nimbus: er begnügt sich mit der leisen Andeutung der Göttlichkeit — einem leichten Reif. Der kleine Christus ist nicht bloß der hilflose Säugling, nur ein Symbol für fromme Anbetung: er hat sich zu einem strammen Knaben entwickelt, der sich vom Schoße der Mutter loszumachen versucht. Johannisknabe und Engel werden jetzt in das Familienidyll hineingezogen. Nicht als Heiliger, sondern als Spielkamerad naht der kleine Täufer dem Christuskinde aus dem Waldesdunkel, lustige Engel werden zu seinen Gefährten und überreichen der Madonna den Heiland. Sind die Heiligen ganz unter sich, so geht es noch weniger feierlich zu: sie machen es sich auf einer Bank im Freien zu ihrer santa conversazione bequem; selbst vor der Madonna sind sie nicht ehrfurchtsvoll hingesunken, sondern haben in aller Gemütlichkeit neben ihr Platz genommen. In die heiligste Handlung dringt der Alltagsmensch mit seiner werktäglichen Neugier; dort wo die Jungfrau gekrönt wird und dort, wo sie den Heiligen erscheint, will der Florentiner dabei sein. — Die Beobachtung des Wirklichen führt zur Darstellung des Momentanen. Bei der Krönung begnügen sich die Engel nicht wie früher, nur still die Blumen zu tragen, sondern sie schmücken bei der Krönungsfeier die Stätte mit Girlanden und streuen Blumen. Der Engel in der Verkündigung hält nicht mehr ruhig die Lilie. Lippi wählt den bewegteren Augenblick, wo er die Blume der Madonna überreicht.

Aber nicht nur die Verdienste Lippis um Anordnung und Mannigfaltigkeit, auch die Ausführung wußte die alte Zeit zu schätzen „fu gratioso di ornato et artifitioso sopra modo. Valse molto — — — — — negli ornamentj d'ogni sorte" (XXXI). Noch ausführlicher läßt sich der unbekannte Verfasser des codex Magliabechianus über

die Schneiderkünste Lippis aus, die sich nur teilweise an die wirkliche Tracht hielten, andererseits freie Erfindung des Künstlers waren. (XXXIII) Ähnlich äußert sich auch Vasari gelegentlich der Pratofresken. Auch mit dieser halb modischen, halb idealen Tracht hat Lippi stark auf das kommende Geschlecht eingewirkt.

Daß man das, was uns heute die Hauptsache in Lippis Lebenswerk dünkt, das eigentlich malerische Verdienst damals nur so knapp erwähnte, „valse molto nel colorire nel relievo (XXXII), lag vielleicht an dem damaligen Auftauchen anderer leuchtender Gestirne aus dem Norden (s. u.). Die spätere Zeit hat dann wieder gerechter geurteilt. Bocchi vergleicht 1591 in seinen „Belezze“[235] feinsinnig Fra Filippo mit Andrea del Sarto, dem Maler par excellence unter den Florentinern, und der zweite Herausgeber des Buches Cinelli geht 1677 einen Schritt weiter und zieht die Parallele zu dem Maler des Lichtes — Coreggio.[236]

Im ganzen hat sich die Wertschätzung Lippis durch Jahrhunderte an die Prägung Vasaris gehalten.[237] Erst im neunzehnten Jahrhundert unter dem Drucke seiner literarischen Begriffe von Schönheit und abstrakter Typenmalerei beginnt das Gekläff der Kunstrichter. Rumohr zählt Lippi zwar zu den bedeutendsten Malern unter den Florentinern, aber seine „Tafelbilder seien bisweilen derb und gemein“, in den Fresken „habe er eine Fertigkeit, die beinahe an moderne Frechheit grenze“.[238] Doch schon bei Kugler (1837) beginnt die Wendung.[239] Zwar spricht auch er noch von einem „Zuge von Gemeinheit“, doch würdigt er Lippis charaktervolle, ja launige Lebensauffassung, seine sinnliche Weltlichkeit, die kräftige Farbenbehandlung. Er erkennt seine Bedeutung als Wirklichkeitsmaler. Bei Jakob Burckhardt klingt die Kuglersche Auffassung abgeklärt nach, und Technik und Kolorit werden wieder gewürdigt (Cicerone). Den Maler in Lippi hat auch Wölfflin[240] ganz besonders hoch geschätzt, während Berenson ihm mehr den Platz unter den Genremalern anweisen möchte und den Schwerpunkt auf den „Ausdruck“ legt.[241] Endlich hat Knapp das treffende Wort für Lippis malerische Eigenart gefunden; er nennt ihn den — Lichtmaler.[242]

Für die künstlerische Bedeutung eines Mannes genügt es nicht nur seine eigenen Werke zu betrachten und seine Nachrede zu vernehmen, man muß auch die künstlerischen Taten ins Auge fassen, die auf ihn folgen.

Die geistige Erbschaft eines großen Mannes fällt schon bei Lebzeiten den Zeitgenossen in den Schoß. Nicht immer sind es die eigentlichen Schüler, welche die Perlen auflesen, oft greifen sie nach der Perlmutter. Schon Vasari nennt unter Fra Filippos Schülern Fra Diamante, Botticelli, Pesellino,[243] Jacopo del Sellaio und unendlich viele andere.[243*] Filippino, der bei des Vaters Tode zwölf Jahre zählen konnte, wird dem Vater wohl noch die erste Anregung zu danken haben. Von allen diesen Schülern gehört nur Pesellino ganz der Generation Lippis an; auch zeigt er sich ihm am verwandtesten, besonders in der Feinheit der Lichtbehandlung. Oft ist er bis auf unsere Tage mit Lippi verwechselt worden. Pesellino ist ein eleganterer Zeichner als Lippi und geht in der Beobachtung belichteter Innenräume noch über Fra Filippo hinaus. Seine Farbe ist heller, und diese kühle und doch leuchtende Helligkeit, die nichts von dem Graugrün des Lippi besitzt, gibt seinen Bildern einen beinahe modernen Reiz. Neue Probleme in der Kunstgeschichte hat Pesellino nicht angeschlagen, und so wird er in der Reihe der Entwicklung immer ein geschmackvolles und genußreiches, aber nie interessantes Glied bilden. Sellaio ist ein Mann vierten oder fünften Grades. Die Persönlichkeit Fra Diamantes klar herauszuschälen, daran wird selbst der emsigste Kunsthistoriker scheitern, denn außer seiner Mitarbeiterschaft an den Lippischen Fresken ist nur seine Tätigkeit an den Papstbildern der Sixtinischen Kapelle beglaubigt: auch bei diesen ist die Urheberschaft der einzelnen Werke strittig und vor allem erschwert ihr Zustand die Untersuchung. Die Maler, welche der zweiten Hälfte des Cinquecentos ihren Stempel verleihen, Filippino und der große Botticelli, haben in ihrem ausgeprägten Stil nur wenig mit Fra Filippo gemein. Botticelli greift hier und da auf Motive des Frate zurück oder bildet sie weiter; auch seine Typen und der naive Ausdruck seiner Engel klingt mitunter an den Kar-

meliter an. Filippino erinnert durch die zarten Tönungen und einen leichten atmosphärischen Reiz in seinen Schöpfungen dagegen noch an den, dem er Leben und erste Lehre verdankte. Schließlich geht sowohl er wie Botticelli ganz im linearen Dekorationsstil auf. Es ward ein Verhängnis für Lippi, daß ein Teil dessen, was er zuerst in Toskana gepflanzt hatte, von einer großen Gabe aus den Niederlanden überschattet wurde. Hugo van der Goes' Portinarialtar ward jetzt das sichtbare Zeichen für Licht, Luft, Naturbeobachtung und Landschaft. Der andere Strom, der malerische und Beleuchtungswerte an das Arnoufer spülte, ging von Lionardo aus. So sind die Zusammenhänge jener paar Florentiner, die nicht vom plastischen oder linearen Stil verschlungen wurden, mit dem Altmeister Fra Filippo schwer nachweisbar. Eine Welt von Naturbeobachtung liegt zwischen Fra Filippos schüchternen Versuchen einen durchleuchteten Wald darzustellen, und Piero di Cosimos blauen Sonnenschatten! Eine Welt künstlerischer Erfahrung zwischen dem Wechsel von Licht und Schatten bei Fra Filippo und den weichen gesättigten Skalen bei dem „größten Maler jenseits der Alpen" — bei Andrea del Sarto. — Und doch werden auch diese beiden trotz ihrer Studien bei den großen Niederländern und bei dem lombardischen Genius des heimischen Meisters nicht vergessen haben. Selbst Raffael und Michelangelo haben sich bei Fra Filippo noch Anregung geholt (s. o. S. 90, 117, 121 u. 133). Aus Vasaris Worten weht denn auch ein warmer Hauch: kein Geringerer als Michelangelo habe den Karmeliter nicht nur hochgeschätzt, sondern nachgeahmt. Man fühlt, hier spricht nicht nur der Biograph, sondern der begeisterte Mund, dem die Verehrung eines ganzen nachfolgenden Geschlechtes Ausdruck verleiht: „Alles in allem war er ein Mann, den keiner in seiner Zeit übertraf und in der unsrigen wenige."

ANHANG

Verzeichnis einiger dem Lippi irrtümlich zugeschriebener Bilder.

Madonna. Ashridge, Lord Brownlow.

In voller Vorderansicht bis zu den Knieen sichtbar sitzt die Madonna vor einem Fensterausschnitt, durch den man auf den leichtbewölkten Himmel ohne Landschaftsdurchblick schaut. Durch die Drehung und Neigung des Hauptes kommt etwas Bewegung und eine weiche Anmut in ihre Gestalt. Aus müden Lidern schaut sie zum Bilde hinaus über das Kindchen hinweg, das auf ihrem Schoße ruht. Sie stützt es hauptsächlich mit der Linken, während ihre Rechte sich nur ausstreckt, um es nötigenfalls vor dem Heruntergleiten zu schützen. Der kleine, braunhaarige, dicke Knabe hat etwas Starres. Kopf und Körperchen sind gleichmäßig in das Dreiviertel genommen; nur das ausgestreckte rechte Bein bringt im Gegensatz zu dem gekrümmten linken etwas kümmerliche Bewegung in das Körperchen. Auch das kindliche Motiv, daß es mit der Rechten ein Vögelchen liebkosend an die Lippen führt, mildert nur wenig die Steifheit. Die Madonna hat flachsblonde Haare, die das übliche weiße Schleiertuch deckt, über welches ein violettes Tuch mit Goldbordüren gezogen ist. Ihre Gestalt ist in einen dunkelblauen Mantel mit Goldbordüren gehüllt, aus dessen Öffnung vorn

ein rotes Gewand (Karmin und Zinnober) hervorschaut. Das Kind trägt über seinem Hemdchen ein hellrosa Gewand. Riesige goldene Heiligenscheine umgeben Mutter und Kind, so daß der glänzende Nimbus der Mutter oben bis an den Bildrand ragt und der des Kindes links den dunklen Türpfosten überschneidet.

Das Bild erscheint besonders im Typus der Madonna dem Lippi zu eigen. Berenson hat es unter die Werke des Meisters aufgenommen. Auch ich teilte im Anfange die Meinung. Nach langer Beschäftigung mit dem Meister halte ich es wohl für ein künst-

lerisch gutes Bild, aber keinesfalls für eine Arbeit, bei der auch nur Lippis Rat befolgt wurde. Es ist kein Werkstattbild, sondern rührt von einem Meister her, der sich von Lippi und vielleicht von Peselino beeinflussen ließ. Lippis Kunst fremd ist das violette Kopftuch der Madonna, ihre dicke Nasenkuppe, ganz unlippisch der Typus des Kindes, sein ungescheiteltes Haar, das farbige rosa Gewand: Lippi kleidet es stets nur in ein weißes Hemdchen.

Die Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte. Oxford, Ashmolean-Museum.

Der Künstler hat noch das alte Motiv des Trecentos verwertet, daß ein Engel die beiden Gatten zusammenführt. Er schwebt über dem gesegneten Paare aus den Lüften herab und legt die beiden Hände auf die Häupter der Gatten. Joachim beugt sich vor, um die Gattin zu umarmen; er schaut ihr tief in die Augen, um keines der heißersehnten Worte zu verlieren. Rechts, in ehrerbietiger Entfernung vor dem Paare, steht eine Dienerin in weißem, luftigen Gewande etwas wacklig auf den Füßen; sie muß wohl etwas von den

Mit Genehmigung des Ashmolean-Museums, Oxford.

Worten erlauscht haben und denkt sich ihr Teil, denn sie streckt staunend die Rechte aus. Die goldene Pforte ist in den lieblich herben Reiz einer Florentiner Frühlingslandschaft hineingelegt. Hügelketten, die sich allmählich in die blaue Ferne verlieren, schließen die Mitte; rechts öffnet sich der Durchblick auf das mit unzähligen Türmen und Türmchen zum Himmel ragende Jerusalem. Grüne Wiesen dehnen sich aus, ein Bach mit einer Brücke zieht sich bis zum Vordergrund. Reiher spazieren am Wasser; Rehe ruhen und grasen am Rande. Hier und da ragen kahle Baumstämme, die sich bis in den Vordergrund schieben, in die Lüfte. Nur links hinter Joachim wird der einheitliche Eindruck durch die gänzlich übermalten Gebäude und ein Stück übermalten Vordergrundes gestört. Übermalt sind auch die kleinen Ecken rechts, die zeigen, daß das Bild bei seinen wechselnden Schicksalen einmal in einer abgerundeten Umrahmung steckte. Es ist wohl das Stück einer Predelle. Auch dies Bild wurde früher von Berenson dem Lippi zuerteilt; jetzt dem Pesellino. (Schottmüller, Jahrb. d. preuß. Kunsts. a. a. O., S. 38 Anm.) Auch mich erinnert das Bild nicht an Lippi, sondern nur an Pesellino, und zwar an seinen reifen Stil. Unlippisch ist die Felsbildung, die nichts von Schichtung zeigt. Der herabschwebende Engel ähnelt in seiner eckigen Bewegung einem der Engel auf der Zeichnung der Geburt Christi im Louvre. Die Dienerin hat viel von der mit dem Kruge dahineilenden Frau auf dem Griseldisbilde in Bergamo. An Pesellino und nicht an Lippi gemahnt vor allem der Farbeneindruck. Freilich mit der bloßen Aufzählung ist nichts getan. Joachim trägt einen zitronengelben Mantel mit tiefkarmin Schatten, Anna ein violettes Gewand, die Dienerin ist in weißliches Grau gekleidet. Das Wesentliche ist der kühle und doch farbige Eindruck, den Pesellinos Bilder machen, und der ihnen einen so frischen Reiz verleiht. Es ist besonders das feine, leuchtende Grün der Landschaft, das Blau der Luft, der zarte, rötliche Ton der verschwimmenden Gebäude, der einen fast vergessen macht, daß wir in der Mitte des Quattrocentos stehen.

Der heilige Hieronymus und ein Mönch in der Einöde. Altenburg, Museum Lindenau.

Im Mittelgrunde eines Steinplateaus kniet Hieronymus vor einem auf dem Boden liegenden Totenkopf. Er hat den Oberkörper entblößt, um sich zu geißeln, und hält deshalb in der Rechten den Stein, in der Linken das Rohrkreuz. Im Vordergrunde sitzt ein jüngerer, plumper, feister Mönch, den rechten Arm in die Seite gestemmt, die Linke streckt er dem verwundeten Löwen entgegen, der mit emporgehobener Pfote auf ihn zuhinkt. Im Hintergrunde schaut ein Kirchlein zwischen den Felsen hervor. Schmarsow (Festschr. d. kunsth. Gesellsch. 1901) teilt das ganze Bild dem Lippi zu und rückt es in die Zeit der Pratofresken; er glaubt darin ein schon von Vasari erwähntes kleines Bild des heiligen Hieronymus zu erkennen. Zugleich bezieht er eine Notiz aus dem Inventar der Medici darauf, wo von einem gemeinsamen Bilde des Fra Filippo und Pesellino berichtet wird, auf dem zugleich ein heiliger Hieronymus und ein heiliger Franziskus dargestellt war (Müntz, a. a. O., S. 64). Enger schließt sich Weisbach bei seiner stilistischen Analyse an die Inventarnotiz (a. a. O., S. 57). Er hält die obere Gestalt und die Staffage für ein Werk Lippis, in der unteren Gestalt erkennt er die Hand Pesellinos. Auch in der Ausdeutung des Stoffes sind beide Gelehrten abweichender Meinung. Schmarsow hält die vordere Gestalt für einen Klosterbruder, der sein neckisches Spiel mit dem Löwen treibt. Weisbach bemerkt mit Recht, daß bei der betrübten Miene des Löwen es sich um keinen Scherz handle, und sieht in der vorderen Gestalt gleichfalls den heiligen Hieronymus. Einmal ist der Heilige jung gebildet, in dem Augenblick als ihm der Löwe die verwundete Pfote zeigt; das andere Mal ist er grauhaarig als alter Büßer in Andacht und Kasteiung dargestellt.

Ich halte das Bild von einer Hand ausgeführt, und zwar weder von Lippi noch von Pesellino, sondern von einem Nachahmer Lippis. Zwar zeigen die Farben eine gewisse Verwandtschaft mit ihm und werden deshalb von Schmarsow als wichtige Gründe der Zuteilung

an den Meister verwendet: der rosige Ton im Gewand des Hieronymus, das Zinnober seines Hutes, zwei Farben, die in der Mauer und dem Dach des Kirchleins nochmals wiederkehren, finden sich ähnlich in Lippis Werken. Die Formen aber wollen sich trotz einer gewissen Annäherung an den Meister in keine seiner Perioden einordnen lassen. Für die letzte Periode sind die Proportionen zu klobig, für die mittlere Zeit ist die Zeichnung zu unbestimmt und verblasen. Auch war Lippi schon in seiner Frühzeit ein besserer Tierzeichner, als der Maler dieses kläglichen Löwen (Anbetung zu Richmond). Die Zeichnung der langen, spitzen Nasen an beiden Köpfen entspricht nicht dem Meister, sondern erinnert an ähnliche Bildungen in den Spoletofresken, die dort Gehilfenarbeit ist. Daß wir aber eines der vielen Werkstattarbeiten vor uns haben, also ein Werk, das unter den Angaben und Augen des Meisters geschaffen ist, dagegen spricht ein Umstand: Hieronymus ist bartlos. An und für sich ist der Typus des bartlosen Hieronymus in Italien die Ausnahme; Lippi hat stets einen bärtigen Hieronymus gemalt oder in den unter seiner Aufsicht gearbeiteten Bildern ihn so darstellen lassen (Predelle zu Pistoja). So hätten wir hier ein besseres Werk aus der Schule Lippis, das aber der Maler auf „eigene Gefahr und Rechnung" geschaffen hat.

Christus im Grabe, von Maria und Johannes gehalten. Mailand, Museum Poldi-Pezzoli Nr. 148.

Maria und Johannes haben sich in das Innere des Grabes auf den Rand gesetzt und halten zwischen sich die Leiche Christi. Alle drei Figuren sind bis zu den Knieen sichtbar. Maria blickt klagend zum Bilde hinaus, mit der Rechten faßt sie einen Zipfel des niedergleitenden Leichentuches, das den Oberkörper des Heilands freiläßt, mit der Linken stützt sie den Leichnam im Rücken. Johannes, der im Profil niedersieht, faßt mit beiden Händen den Toten um die Taille, sorglich das Leichentuch an dessen Körper gezogen. Der unbärtige Christus lehnt den Kopf zur Seite, der linke Arm hängt

im Ellenbogengelenk gebogen herab. Von Schmarsow (Festschrift des kunsthistorischen Instituts 1897, S. 180) wird es für ein hochbedeutsames Werk des Fra Filippo aus der Zeit der oberen Fresken im Chor zu Prato gehalten, in der Galerie selbst richtiger als „Schule des Fra Filippo" bezeichnet. Schon die Färbung ist ganz unlippisch: eine so harte Vereinigung von hellem Zinnober und hellem Kobalt wie im Gewand des Johannes kommt bei Lippi nur in seiner ersten Periode vor (Krönung im Vatikan). Vor allem fehlt den Felsen der für Lippi so charakteristische grünliche Ton. Sie sind kalt blaugrau. Die Figuren sind schmalschultrig, die Nasen plump. Die schlechte Zeichnung verrät sich vor allem in dem Christuskörper, für dessen rechten Arm jeder Platz im Bilde fehlt.

Madonna mit Engeln und Heiligen. Empoli, Collegiatkirche.

Die Madonna im blauen Mantel über einem tief karminfarbenen Kleide sitzt auf einem durch Stufen überhöhten gotischen Throne und hält das mit einem rosa Röckchen bekleidete Christuskind. Der Kleine streckt das rechte Händchen aus, um eine Blume in Empfang zu nehmen, die ihm ein Engel in grauweißlichem Gewande mit leichter Verneigung rechts neben der Madonna überreicht. Zwei andere Engel stehen an ihrer Linken, von dem vierten und fünften werden hinter dem Throne nur die Köpfe sichtbar; der eine senkt ihn, der andere reckt ihn neugierig in die Höhe, dieser erinnert etwas in der Haltung an den einen Engel der Madonna des Pesellino in Chantilly. Ein mönchischer Heiliger, wohl S. Bernardin, zur Rechten der Madonna, und die Heiligen, Georg mit dem Schwert und Bartholomäus mit dem Messer, stehen auf der untersten Stufe zu beiden Seiten des Thrones. Vor dem Throne in Rückenansicht hucken zwei musizierende Engel; der eine spielt die Orgel. — Der durch die Stukkatur des Rahmens gebildete Bildabschluß in drei Arkaden entspricht der alten Form. Von Schmarsow (Publik. d. kunsth. Gesell.

1888, Bd. VII) wird es als frühe Arbeit des Lippi erklärt. Ihm folgt darin Ulmann in seiner Doktordissertation, Breslau 1890, S. 39 Anm. und in „Botticelli", S. 182. In der Galerie als „Schule des Masaccio" bezeichnet. Das Bild läßt sich mit seinen schweren Typen und den großen Köpfen und seiner ungeheuer plastischen Modellierung nicht in Lippis Jugendstil einordnen. Auch kommt bei Lippi keine Rükkenfigur in seiner frühen Zeit vor. Unlippisch überhaupt ist die gotische, schuppige Behandlung der Flügel, die großgemusterten Heiligenscheine und das rosagewandete Kind. Der Maler scheint mir einstweilen nur als eine in die unmittelbare Nähe des Masaccio gehörende Persönlichkeit festzustellen sein.

Die Bruchstücke einer Kreuzigung in San Gaetano zu Florenz.

Bei Gelegenheit von Umbauten, welche in San Gaetano vorgenommen wurden, entdeckte man zwar nicht das Bild, wohl aber seinen angeblichen Maler. In einem Nebenraume der Kirche hängt die Hauptgruppe einer Kreuzigung, welche die Barbarei einer späteren Zeit aus dem ganzen Bilde herausgesägt hat. In der Mitte hält die knieende Magdalena in rotem Mantel den Stamm des Kreuzes umklammert, an dem der Heiland hängt. Rechts und links knieen Franziskus und Hieronymus auf felsigem Boden. Der graubärtige Hieronymus, der nur mit seinem Hemd bekleidet, auf beiden Knieen liegt, preßt mit der Rechten den Stein vor die entblößte Brust, während seine Linke den Rosenkranz hält. Franziskus, in brauner Kutte, ist auf das linke Knie gesunken, er erhebt andächtig die Rechte, die Linke liegt vor der Brust. Christus trägt noch das durchsichtige mittelalterliche Schamtuch. Castagno hatte in seinen mächtigen Stofffalten hier schon Moderneres gegeben (Kreuzigung aus Santa Maria Nuova in den Uffizien); auch der Akt setzt nur dürftige anatomische Kenntnisse voraus. Die Füße stehen, wie auch sonst üblich, auf einem Trittbrett. Um das Haupt

schlingt sich ein ganz dünnes Dornenreis. Gleich dem ersten Beschreiber des Bildes (Gottschewsky, Monatshefte für Kunstgesch. Lit. 1908, S. 548) ist der ungewöhnliche Typus des Kopfes, den er als Zeuskopf bezeichnet, aufgefallen. Besonders der weiche Mund mit der herunterhängenden Unterlippe und dem tiefen Einschnitt am Kinn kommt niemals bei Lippi vor. Schon der Christuskopf muß die Zuerteilung des Bildes an Lippi fragwürdig machen, da man doch nicht annehmen kann, daß er gerade die Hauptfigur seines Bildes von Schülern hätte ausführen lassen, während er sich mit den Nebenfiguren begnügte. Aber auch diese kann man dem Maler nicht als eigenhändige Arbeit zuschreiben. Das Profil des heiligen Hieronymus und der Magdalena haben so gelitten, daß die Stilkritik hier bescheiden verstummt. Ganz unmöglich für den Meister ist aber die Zeichnung der Falten im Gewande der Magdalena, die viel zu rundlich ausschwingen und nichts von der festen eckigen Auflagerung haben, denen Lippi durch alle Perioden seines Lebens treu geblieben ist. Ebenso fremdartig ist das feine, stark gewellte Haar der Magdalena. An den Typus der Schule Lippis erinnert noch am meisten der heilige Franziskus mit seinem nach oben etwas befangen gerichteten Blick. Da bisher kein schriftliches Zeugnis aufgefunden ist, welches das Bild mit einem Auftrag Lippis in Verbindung bringt und die Verwandtschaft mit seinem Stil sehr gering ist, so muß es bis auf weitere Belege unter die dem Meister fälschlich zugeschriebenen Werke eingereiht werden.

Zu diesen Werken, die in der neueren Literatur noch auf Fra Filippo getauft sind, kommt eine Anzahl von Bildern, die man in älterer Zeit dem Meister zusprach und die noch immer in den Galerien unter seinem Namen hängen, obgleich sich die Forscher in dem negativen Urteil, daß sie nicht von Lippi sind, geeinigt haben. Dazu gehört als ein wichtiges Stück Die Geburt im Louvre Nr. 1343 und die drei dazu gehörigen Predellen in der städtischen Galerie zu Prato, des Kindermordes, der Darstellung im Tempel und der Anbetung der Weisen. Sie werden von Ulmann (a. a. O.,

S. 64) dem Fra Diamante, von Weisbach dem Piero Lorenzo Pratese (a. a. O., S. 111) von Mary Logau dem sogenannten Compagno di Pesellino zugesprochen (Gaz. d. beaux Arts, Tom. 26 III, p. 18). Die Bilder gehören nach meiner Meinung dem Fra Diamante.

Die Verkündigung in der Collegiata zu Castiglione d'Olona (mir nur aus Abbildung bekannt) wird von Crowe und Cavalcaselle noch (storia della pittura II, S. 264 u. V, S. 243) vermutungsweise als Jugendwerk Lippis angesehen, von Berenson (a. a. O.) dem Masolino von Toesca (Masolino; Bergamo 1908, p. 16), einem unbekannten Quattrocentisten, zugeschrieben.

Die Verkündigung in der Sammlung Dreyfuß in Paris wird noch von Crowe und Cavalcaselle (storia V, p. 227) dem Meister zugeschrieben, als sie sich noch im Palazzo Strozzi befand, ist aber heute nur unter seine Nachfolge einzuordnen. Der Madonnenkopf daselbst ist eine schwache Kopie der Pittimadonna.

Die Madonna, der ein Engel das Kind überreicht, in der National Gallery Nr. 589 gehört in den Umkreis des Botticelli.

Die Madonna mit Engeln und Heiligen, in der jetzt unzugänglichen Sammlung Trivulzi in Mailand (mir nur aus Abbildung bekannt), welche das Inhaltsverzeichnis der neunten Auflage des Cicerone als ein Werk Fra Filippos anführt, ist — nach einer dankenswerten schriftlichen Mitteilung Dr. Frizzonis — daraus zu streichen. Ähnlich äußert sich Crowe und Cavalcaselle (storia II, p. 243.)

ANMERKUNGEN UND ERWEITERUNGEN

Erklärung der Abkürzungen. C. C. 70 bedeutet: Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei; Leipzig 1870. — C. C. 92: Storia della pittura italiana; Firenze 1892, derselben Verfasser. — V. M.: die von Milanesi revidierte Ausgabe des Vasari; Firenze, Sansoni 1878.

1) Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, herausgegeben von Oeri; Berlin u. Stuttgart 1903, S. 217ff.

2) Rosen, Die Natur in der Kunst; Leipzig 1903, S. 96, will in dem Hintergrunde der Rollinmadonna Lüttich erkennen. Schon im Gebetbuche des Herzogs von Berri in Chantilly vor 1416 treten wirkliche Naturbilder des Louvre, der Schlösser des Herzogs usw. auf. — Die Versuche, bestimmte Baulichkeiten nachzubilden, lassen sich bis in das 13. Jahrhundert nachweisen. Im rechten Transept der Oberkirche von Assisi versucht man das Pantheon und die Cestiuspyramide darzustellen. Strzygowski, Cimabue in Rom; Wien 1887, S. 84ff. zitiert von Kallab, Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. B. XXI, S. 31.

3) Eine wirklich zu identifizierende Landschaft des Trasimenischen Sees in Fiesoles Predelle: die Heimsuchung (Cortona, Gesù) nach Förster, Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiesole; Regensburg 1859, S. 17.

4) Jacob Burckhardt, Kultur der Renaissance; Leipzig, wo nachdrücklich an vielen Stellen auf den engen Kulturzusammenhang des 14. u. 15. Jahrhunderts hingewiesen wird.

5) C. Neumann, Byzantinische Kultur und Renaissancekultur; Berlin u. Stuttgart 1903, S. 36.

6) v. Schlosser, Die Werkstatt der Embriachi in Venedig; Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. B. XX, S. 280 u. Müntz, La tapisserie, S. 135.

7) v. Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike; Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. B. XVIII, S. 75ff.

8) Dvorák, Das Rätsel der Brüder van Eyk, Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. B. XXIV, S. 296 u. Champeaux Gauchery, Les traveaux d'art exécutés pour Jean de Berry, S. 122ff.

9) Haben hier vielleicht französische oder flämische Miniaturen mit ihren Drolerien eingewirkt?

10) „Fra l'altre cose, facendo in una storia quando San Girolamo impara le prime lettere, fece un maestro che, fatto levare a cavallo un fanciullo addosso a un altro lo percuote con la sferza di maniera che il povero putto, per lo gran duolo menando le gambe, pare che, gridando, tenti mordere un orecchio a colui che lo tiene." V. M. II, S. 7.

11) Burckhardt, a. a. O., S. 188.

12) Janitschek, L. B. Alberti, Kleine Kunsttheor. Schr.; Quellenschriften, Wien 1877, S. 48.

13) Gaye, Carteggio inedito I, S. 204.

14) Über die realistische Behandlung religiöser Stoffe in Zeiten, wo „die Religiosität etwas Selbstverständliches," Neumann, Rembrandt; Leipzig 1905, S. 127ff. — Bei Rafaellino del Garbo fällt, während Christus aus dem Grabe steigt, die Grabplatte dem schlafenden Wächter auf die Nase (Florentiner Akademie).

15) Sirèn, Lorenzo Monaco; Straßburg 1905.

16) Gleichviel, ob die Verkündigung im Gesù in Cortona vor 1418 fällt, wie der Cicerone annimmt, oder wie Wingenroth, Repertor. f. Kunstw. XXI, S. 435 und nach ihm Douglas, Fra Angelico, London 1900, S. 47 meint, um die Mitte der zwanziger Jahre.

17) Von den ältesten Quellen über den Künstler sind noch immer Vasaris „Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani", erste Ausgabe; Firenze Torrentini 1550, zweite Ausgabe; Firenze Giunti 1568 die wichtigsten. Daneben finden sich ein paar Notizen in dem ältesten Führer von Florenz von 1510, in Albertinis „Memoriale," welches im Anhang von Crowe und Cavalcaselles II. Bande der „Geschichte der italienischen Malerei" abgedruckt ist.

Zur Kontrolle des Vasari, da er diese Quelle nicht benutzt hat, kommt noch der etwas ältere Codex Magliabechianus, Florenz, Archiv. di Stato, Klasse XVII, Nr. 17 mit einer kleinen Reihe von Nachrichten in Betracht (nach Frey in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden). Eine noch ältere Quelle, das sogenannte „libro di Antonio Billi" (nach Frey 1500—1507 entstanden, Zusätze bis 1530), ist nur in zwei Kopien auf uns gekommen; die zuverlässigere, der sogenannte Codex Strozzianus, gleichfalls auf der Florentiner Staatsbibliothek als „Codex Magliabechianus, Klasse XXV, Nr. 636", bricht nach einer allgemeinen Wertschätzung über den Künstler ab. Der weniger zuverlässige „Codex Petrei", ebenda „Codex Magliabechianus Klasse XIII, Nr. 89", enthält nur wenige Notizen. Die auf Lippi bezüglichen Stellen dieser Schriften sind in dem Anhang der „Dokumente" nach den Angaben von Frey „Il codice Magliabechiano; Berlin 1892, „Il libro di Antonio Billi; Berlin 1892, abgedruckt als XXXIII, XXXI und XXXII. Alle wichtigen Quellen sind in den Anmerkungen an den betreffenden Stellen des Textes beigefügt und der größeren Übersichtlichkeit wegen im Zusammenhang im „Verzeichnis der Werke" unter jedem Bilde.

18) V. M. II., S. 613.

19) Lanzi, storia pittorica dell' Italia, Firenze 1834, S. 102 u. 103.

20) C. C. 70, S. 55 u. 67.

21) Zuerst von Berenson, Florentiner Maler; Oppeln, Leipzig 1898, behauptet, dann ohne weitere Begründung in Strutt, Fra Filippo Lippi, London 1901, S. 24 wiederholt, und endlich bei Sirèn, a. a. O., S. 160 ff. zu begründen versucht. Daß die meisten zu Lorenzo Monaco in direkte Beziehung gebrachten Dinge sich bei einer von einem größeren unternommen kunstgeschichtlichen Betrachtung als ein allgemeiner Besitz Ausblick damaligen Kunst finden, habe ich an den verschiedenen Stellen des Buches der nachzuweisen gesucht. Die Technik des Lasierens ist nicht nur ein Geheimnis des Lorenzo Monaco (Anm. 36), die Fortschritte in den Beleuchtungsproblemen gehen nicht nur auf den Kamaldulenser zurück (S. 45, 46). Die Faltenmotive wie bei Lippis Madonna in Richmond sind entweder in der allgemeinen gotischen Kurve gehalten oder sie finden sich auch sonst in der verflossenen Kunst (Anm. 26). Vor allem aber kommen die ikonographischen Motive noch bei anderen Künstlern vor; die in der Tür stehende Frau (Anm. 87), das Gärtchen in der Verkündigung (Anm. 100, 101 u. 102), das nackte angebetete Kind (Anm. 106) und die am Boden huckende leidtragende Frau (Anm. 187). Man wird deshalb das Schulverhältnis Lippis zu Lorenzo Monaco nach wie vor nur als Hypothese behandeln dürfen.

22) V. M. II, S. 613.

23) Hierfür und für die nachfolgenden Angaben die Belege im II. Abschnitt „Leben und Mensch".

24) Darüber einiges in Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Straßburg 1898, S. 29.

25) Da es sich schon bei eigenhändigen frühen Arbeiten des Meisters findet, so kann es nicht, wie Ulmann, Botticelli; München 1893, S. 13 meint, als Handmarke für Fra Diamante gelten.

26) Beispiele: Gabriel, Holzfigur des 14. Jahrhunderts aus der Schule des Andrea Pisano; Orvieto, Mus. dell' Opera, Abb. Arte 1904, S. 364. — Nino Pisano, Madonna; Budapest, Mus. Naz., Abb. Arte 1905, S. 126. — Lorenzo Monaco, Predelle der Krönung; Uffizien. — Fiesole, Die vier Marien am Grabe; Florenz, San Marco. — Luca della Robbia, Relief des Bargello, Nr. 21.

27) Piderit, Mimik und Physiognomik; Detmold 1886, S. 123.

28) Ein paar der frühesten Tafelbilder Gentiles in der Sammlung Pasqualini in Venedig von Anonimo Morelliano erwähnt. Frimmel, Anonimo Morelliano, Quellenschriften, n. F. I; Wien 1888, S. 78 und Burckhardt, Beiträge a. a. O., S. 169.

29) V. M. II, S. 295 u. 296.

30) V. M. II, S. 673.

31) Eastlake, Materials for a history of oilpainting; London 1847I, S. 219.

32) Sirèn, a. a. O., S. 150.

33) Eibner, Repertor. f. Kunstwiss. B. XXIX, S. 435.

34) Cennino gibt ausdrücklich ein Verfahren an, Gewänder mit Eitempera anzulegen und mit Ölfarbe überzulasieren. Schon von Ilg, Cennino Cennini, Traktat der Malerei, Quellenschriften; Wien 1871, C. 143 u. C. 144 ist in der Anm. auf S. 172 auf diese Stelle hingewiesen worden. Ebenso von Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge, München 1897, S. 106. Auch kann man sich mit dem Auge von den Lasuren überzeugen. Meine Beobachtungen wurden mir von dem bewährten Kenner, Herrn Maler Röbbecke, nur bestätigt.

35) V. M. II, S. 624.

36) Milanesi, V. M. II, S. 611 n. 2.

37) Vasari, vite 1550, I, S. 401. Vasari, vite 1568, III, S. 390.

38) Baldinucci, Notizie dei Professori del Disegno; Firenze 1845, I, S. 510.

39) V. M. II, S. 612 n.

39*) Die römischen Ziffern in der Klammer weisen auf das betreffende „Dokument" hinten im Buche hin.

40) Freundliche Auskunft des Herrn Göller mit Bezugnahme auf Sägmüller, Kirchenrecht; Freiburg 1904, S. 736.

41) Hierfür und für das Folgende V. M. II, S. 612 ff.

42) Milanesi fand die Steuererklärung der Mutter Antonia, aus der sich ergibt, daß sie 1427 ein Haus bewohnte, das Albizzo de' Nerli, einem Karmeliter, gehörte, daß sie eine heiratsfähige Tochter Piera hatte, welche an Antonio di Lippo di Prato verheiratet werden sollte. Florenz, Arch. di stat. cadastre 1427 quartiere Santo Spirito, gonfalonier Drago. l'Art 1877, Tom. XI, S. 289, 290. Diese Tatsache ist in allen Lippi-Monographien, auch bei den sorgfältigen des C. C. 92 V., S. 136 und Supino übersehen worden.

43) Frimmel, a. a. O., S. 4. (Im Santo) . . . „La coronatione della nostra donna a frescho nel primo pillastro a man mancha intrando in chiesa, et sopra laltar della

nostra donna, fu di mano di Fra Philippo." — S. 32. „La capella del Podestà fu dipinta da Ansuin da Furli, da Fra Philippo e da Nicolo Pizzolo Padoano." Nach Kristeller, Mantegna; Berlin und Leipzig 1902, S. 86 haben Nicolo Pizzolo wie Ansuino da Forli wohl später als Fra Filippo daran gearbeitet.

44) Von Oettingen, Antonio Averlino Filarete's Traktat über Architektur Quellenschriften N. F. III; Wien 1890, S. 302.

45) Michele Savonarola nennt in seinem Commentariolus de laudibus Patavii: Giusto, Guariento, Giotto, Altechiero, Avanzo, Stefano da Ferrara. L. A. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores; Mediolani 1728, Tom. XXIV, S. 1181. Auch Kristeller, a. a. O., S. 32 u. S. 35.

46) Perrens, Histoire de Florence depuis ses origines jusqu'à la domination des Medicis, Paris 1883, Tom. IV, S. 401.

Cosimo erzählte selbst in seinen Lebenserinnerungen, wie seine Reise als Verbannter mehr einem Triumphzug glich und von den Ehren, mit denen er in Padua empfangen wurde. „Ho voluto fare ricordo dell' onore, che mi fu fatto, per non essere ingrato in farne ricordo, e ancora perchè fu cosa da non credere, essendo cacciato di casa, trovar tanto onore, perchè si suol perdere gli amici colla fortuna." Fabronius, Magni Cosmi Medicei Vita; Pisa 1789, Doc., S. 99, 100.

47) Milanesi, V. M. II., S. 614 n.

48) Hierfür und f. d. Folgende, V. M. III, S. 489, 490 u. C. C. 92. V., S. 159, 160.

49) Fra Filippo verklagt eine Monna Lucia, Witwe des verstorbenen Andrea di Gano wegen der Miete für die Hälfte eines Hauses, das ihm in Florenz in Borgo San Frediano nahe der piazza de' Nerli gehörte. Florenz, Archivio di Stato, Tribunale di mercanzia; causa ordinaria n. 1406, p. 25 Ottobre 10. 1459. Petizione di Fra Filippo di Tommaso rettore ec., contra monna Lucia donna del fu Andrea di Gano beccaio ec. Vgl. C. C. 92, V., S. 166 n.

50) Vom 20. Februar 1450 bis 2. Juli 1452 war Lippi Kapellan der Nonnen von San Niccolo de' Fieri in der Straße San Gallo in Florenz mit der Besoldung von 9 Gulden und der Verpflichtung, alle Sonntage die Messe zu lesen. Milanesi, l'art 1877, Tom. XI, S. 293.

51) V. M. II, S. 626 u. 627.

52) V. M. II, S. 616.

53) Milanesi, V. M. II, S. 633 commentario alla vita di Fra Filippo Lippi. Derselbe in L'art 1877, Tom. XI, S. 293; 1878 Tom. XII, S. 6.

54) Milanesi, V. M. II, Commentario, S. 633 gibt an, daß Fra Filippo gleich nach 1452 in einem Hause in Prato wohnte, welches er vom Spedale di Santa Maria Nuova in Florenz gekauft hatte und welches auf der Piazza del Mercatale lag.

55) V. M. II, S. 620.

56) V. M. II, S. 621. Vasaris Erzählung, daß Lucrezias Vater Francesco sich über diese Entführung so schämte, daß er nie wieder froh wurde, und alles dazu tat, das Mädchen zurückzuhaben, ist unrichtig, da Francesco schon vor Fra Filippos Aufenthalt in Prato, nämlich 1450, gestorben war. Milanesi, a. a. O., Comment., S. 636.

Hornes Vermutung, Botticelli, London 1908, S. 8ff., daß eine Entführung überhaupt nicht stattgefunden hätte, kann ich nicht teilen: Lippi war ja auch sonst kein Tugendheld und die „tamburazione" zeigt doch am deutlichsten, daß er sich nicht

genierte, die Frucht einer Liebe von Nonne und Mönch öffentlich bei sich im Hause herumspazieren zu lassen. Begründet ist aber Hornes Einwurf, daß sich das Lachen Giovanni de' Medicis über den „errore" des Fra Filippo (XXI) sich unmöglich auf diese Entführung bezieht, wie C. C. V. 92, S. 167 annimmt, weil zwei Jahre zwischen dem Ereignis und dem Briefe lagen.

57) Florenz, Archivio di Stato. Sezione dell' Archivio Notarile. Rogiti di ser Giovanni di San Marco da Romena. Protocollo dal 1486 al 1504. Von Milanesi erwähnt, abgedruckt bei Strutt, a. a. O., S. 183 ff. V. M. III, S. 469.

58) Milanesi, a. a. O. Comment. S. 638.

59) V. M. II, S. 629.

60) Mariotti, Lettere pittoriche perugine, Perugia 1768, S. 132ff.

61) C. C. 92 II, S. 407.

62) Außer den bekannten Bildern führt Guasti, J. Quadri della Galleria e altri oggetti d'arte della Comune di Prato, Prato 1888, S. 42 n. 5 eine Zahlung an Fra Filippo für ein Bild für das Ceppo an, über dessen Gegenstand wir nichts wissen (XVIII).

63) V. M. II, S. 620.

64) V. M. II, S. 621.

65) V. M. II, S. 625.

66) Bacci, La „Trinità" del Pesellino; Rivista d'Arte 1904, No. 8 u. 9, S. 160 u. ff.

67) Vasari nennt Cosimo; V. M. II, S. 628, was wohl in Piero zu verbessern ist, da Cosimo bereits 1464 verstorben war.

68) Hierfür und für das Folgende V. M. II, S. 628ff.

68*) Oben und unten am Grabmal sind die Wappen Lorenzos und Fra Filippos angebracht. Das Wappen der Lippi ist ein vierteiliges Schild, das oben und unten je einen Stern, an den beiden Seiten je einen Mond zeigt. Abbildung bei C. C. 70, III, S. 631.

69) Milanesi, V. M. II, S. 628 n. 2.

70) Vasari, a. a. O., 1550 I, S. 392.

71) V. M. II, S. 617.

72) Bonaventura, Meditationes vitae Christi; edit. Peltier; Paris 1864, Tom. XII, Cap. IX, S. 522ff.

73) „Et fuit tantus concursus populi et militum et dominarum et clericorum, quod nunquam similis fere visus fuit. Et fuit ordinatum, quod omni anno istud festum fieret" Galvaneus de la Flamma. De reb. gest. a. Vicecomitib., Muratori, a. a. O., Tom. XII, S. 1017 u. 1018 zitiert bei D'Ancona, Origini del teatro italiano, Firenze 1877, I, S. 97 u. 98.

74) Urkunde vom 7. Januar 1428 publiz. von Fabriczy, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1904, Beiheft, S. 93. Vom Jahre 1454 berichtet Mateo Palmieri aus dem Festprogramm zu Ehren Johannes des Täufers: tre magi con cavelleria di piu di dugento cavalli, ornati molto magnificamente vennero a offerta a Cristo nato. Cesare Guasti, Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze; Firenze 1884, S. 22. Macchiavelli, Stor. fior. lib. VII, S. 163, erzählt, daß, nachdem das Trauerjahr für Cosimo verflossen war, ein solches Fest der heiligen drei Könige in Florenz abgehalten wurde, welches mehrere Monate die ganze Stadt beschäftigte.

75) Versuche, die Szene prächtiger auszugestalten und durch allerlei kleine genrehafte Züge zu beleben: in dem Fresko der 1397 geweihten Kapelle San Michele (heute Madonna di Lourdes) in Padua. Schubring, Altichiero und seine Schule; Leipzig 1898, S. 121; dann an dem Hochaltar der Certosa von Pavia von Baldassare degli Embriachi für Giangaleazzo Visconti. J. v. Schlosser, Jahrb. d. Kunstsamml. der All. Kaiserhaus. XX, S. 240. Die ganze Reise schildert ein Bild des Sienesen Bartolo di Maestro Fredi Nr. 49 in der Akademie zu Siena. Vgl. auch Hamilton, Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, Straßburg 1901, S. 21 ff. und Weisbach, Pesellino, Berlin 1901, S. 25.

76) Nach Sirèn, a. a. O., S. 104 zwischen 1420—1422 vermutungsweise datiert.

77) Burckhardt, Beitr. z. Kunstgesch. v. Italien, Basel 1898, S. 304. Die Behauptung, daß das Tondo nur für das ideale Halbfigurenbild verwendet wurde, ist dahin zu erweitern, daß die Rundform auch zur Umrahmung von ganzen Figuren, ja von Figurengruppen vorkommt. Ein Nachfolger Giovanni Pisanos hat sie für das Madonnenbild angewendet. Empoli, mus. della Collegiata. Abb. Venturi storia d'arte IV, S. 263. Klassisch empfunden ist das prächtige Relief der Stäupung Christi des Giodotto de' Tabiati am Dome zu Messina, ebenda IV, S. 286. Im Dome von Volterra einige Halbfiguren von Heiligen. Abb. ebenda IV, S. 398. Am Foro dei Mercanti zu Bologna ist das Medaillon mit gotischem Maßwerk eingefaßt und enthält die ganze Gestalt der Giustizia und die Halbfiguren von Heiligen in seinem Rund. Abb. ebenda IV, S. 836 ff.

78) Die deschi da parto, welche ja im kleinen Format ähnliche Darstellungen enthielten, lassen sich nach einer freundlichen Mitteilung Herrn Bombes bis in das Ende des Trecentos zurückverfolgen.

79) Morelli, Berenson.

80) Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. XXI. Solche Felsenstufen in den Anachoreten in der Wüste im Camposanto zu Pisa und als Felsentreppe in der bolognesischen Handschrift d. Bibliothèque Nationale (lat. 4895) Abb. Venturi, storia V, fig. 781 u. 782.

81) Rosen, a. a. O., S. 209 findet diese Bildung erst in der Geburt Christi (Nr. 82 Florenz, Akademie); sie kommt aber schon hier und in der früheren dortigen Anbetung Nr. 79 vor.

82) Grasbewachsene Stufen kennt schon die altchristliche Kunst: Mosaik der Galla Placidia. Kallab, a. a. O., S. 18. Die grünliche Färbung, die in Gerinis Fresken des Campo Santo in Pisa vorkommt, geht mehr aus dem farbigen Dekorationsprinzip des Trecentos als aus naturalistischer Beobachtung hervor.

83) Geburt Christi, Kais. Friedr.-Museum, Nr. 1113.

84) Auferweckung des Lazarus in den „heures du duc de Berri", Chantilly, musée Condé.

85) Prudentius. De epiphania.

Haec stella, quae solis rotam
Vincit decore ac lumine . . .

Kayser, Anthologia Hymnorum latinorum; Paderborn 1865, S. 41.

86) Selbst in Norditalien finden sich nur schüchterne Ansätze. Schubring, a. a. O., S. 107. Dagegen bilden auch hier die heures de Chantilly ein wichtiges Zeugnis. Besonders kräftiger Schlagschatten bei dem Monat März, etwas schwächer bei den

Monaten Oktober und Dezember. Bei anderen Darstellungen fehlt er ganz, so daß in dieser Ungleichmäßigkeit schon die Gewähr für verschiedene ausführende Künstler vorliegt.

87) Taddeo Gaddi, Heimsuchung in S. Croce. Fresko der Geburt der Maria im Kreuzgang von S. Maria Novella. Lorenzo Monaco, Heimsuchung bei Hubert Parry; Highnam Court. Später in Fiesoles Predelle der Heimsuchung im Gesù zu Cortona und Pesellinos Predelle mit dem Wunder des Cosmas und Damianus im Louvre. Bei Lippi selbst in seiner Verkündigung in der alten Pinakothek, zweimal im Tondo des Pitti und in der Predelle des Kaiser Friedrich-Museums.

88) von Schlosser, Ein veronesisches Skizzenbuch, Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. XVI, S. 144.

89) Schubring, a. a. O., S. 132.

90) Venturi, Jahrb. d. P. Kunsts. XVI, S. 71 u. 72 macht es wahrscheinlich, daß Gentile von Ende 1419 bis 1426 in Florenz gewohnt hat.

91) Über das Vorkommen des Pfaues Weisbach, a. a. O., S. 55 ff.

92) Oft fehlt der Himmel gänzlich in den Bildern des Trecentos, so bei Spinello Aretino in seiner Stigmatisation des heil. Franz zu S. Francesco in Arezzo, Guthmann, a. a. O., S. 107.

93) Es kommt schon bei Duccio vor.

94) In der Miniatur des gleichen Gegenstandes in den Heures de Chantilly.

95) Donatello in der Madonna Orlandini, Kais. Fried.-Mus., von Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance; Berlin 1902, S. 99, 1425 datiert. Masaccio, Anna selbdritt, Florenz, Akademie. Die Maler des Herzogs von Berri bieten auch hier ein frühes Beispiel in der Anbetung der Könige in den Heures de Chantilly. Das nackte Christuskind scheint eine Neuerung der nordischen Kunst zu sein, denn es findet sich nicht nur bei Meister Bertram, Hamburger Kunsthalle, sondern sogar auf einer englischen Miniatur des 14. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett, Inv. 671.

96) Uffizien Nr. 28.

97) Florenz, Santa Trinità.

98) Bode, a. a. O., S. 69 u. 70 hat auf die Übernahme des Motivs durch Masaccio hingewiesen.

99) Das stumpfwinklige Giebeldach ist um 1430 noch eine Ausnahme in Florenz. Außer dem Tabernakel in Or San Michele kommen nur die Türen der Kapelle Pazzi 1429 in Betracht. Die entsprechenden Formen für das Hospital der Innocenti und San Lorenzo waren wohl in der Zeichnung und im Modell 1419 und 1420 entworfen, wurden aber erst nach Brunelleschis Tode ausgeführt. Fabriczy, Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 163, 245, 582 u. 583.

100) Die Annahme Wingenroths, die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, Heidelberg 1897, S. 45, daß die Worte Vasaris, V. M. II, S. 208: „Sonovi similmente certi pastori molto naturali, ed un paese che fu tenuto cosa molto bella nel suo tempo" ausdrücklich bestätigen, Uccellos Landschaften seien gartenartig gewesen, kann ich nicht herauslesen; auch die Worte II, S. 209: „facendovi tutto quel che vedeva cioè campi, arati, fossati, ed altre minuzie della natura . . ." bestätigen nicht Ws. Vermutung.

Fra Angelico vereinigt den Paradiesgarten mit dem Gärtchen vor dem Hause der Maria bei der Verkündigung in seinen Jugendwerken. Noch durch einen Zaun

getrennt in dem früheren Bilde (Cortona, Gesù), vielleicht mit dem Bezug auf den Hortus conclusus; in einen Raum vereinigt in dem Madrider Bilde. Ersteres nach Douglas, Fra Angelico; London 1900, S. 48, 1424, letztere um 1433 datiert, S. 62.

101) In San Michele in Padua. Schubring, a. a. O., S. 122.

102) Ottaviano Nelli im Palazzo publico in Foligno.

103) Max Schmidt, Die Darstellung der Geburt Christi in der bild. Kunst, Stuttgart 1890. Noack, Geburt Christi in der bild. Kunst; Darmstadt 1894.

104) Nr. 1113 Kais. Friedr.-Mus. und in dem 1333 datierten Triptychon des Bigallo zu Florenz.

105) Jacopone da Todi achte Ode, III Buch; Venezia 1617, S. 287 nach Übersetzung von Thode.

106) Florenz, Akad. Nr. 2, Altarwerk d. Galerie Czernin in Wien nach Suida um 1344; vgl. Sirèn, a. a. O., S. 136 ff.

Die Beispiele für das 14. Jahrhundert sind recht häufig und Lorenzo Monaco darf nicht hier als ausschlaggebend gelten. Thode, Franz von Assisi; Berlin 1904, S. 465 und meine „Engel in der bildenden Kunst"; Berlin 1907, S. 97, 141. Ein interessantes Beispiel eines Gaddischülers mit nordischem Einschlag, Nr. 43. im Museum von Pisa: Joseph hält die Kerze und hat seine Schuhe ausgezogen, Für die Entstehung jenseits der Alpen vgl. Mâle, Renouvellement de l'art. Gaz. d. b. Arts 1904, Livr. Février, S. 91, 94.

107) Frühestes Beispiel des Lorenzo Monaco, Geburt Christi; Berlin, Samnilung Kaufmann, circa 1410 nach Sirèn. Desgleichen in der Predelle zur Krönung 1413 und in der Verkündigung in S. Trinità. Gentile bringt diese Auffassung in seiner Anbetung der Könige.

108) Lippi hat hier nicht nur aus malerischer Empfindung die Engel monochrom gegeben, sondern an die Farbensymbolik der Zeit angeknüpft. Weiß, grün, schwarz und blau sind die liturgischen Farben des Abendlandes. Schauberger, Kirchenlexikon III, S. 901 ff. Wie Durandus erklärt: „Grün ist die Hoffnung auf die ewige Seligkeit nach Epiphanien und Pfingsten." Durandus, rationale divin. offic. III, 18. Wackernagel, kl. Schriften; Leipzig 1872; I, S. 180 u. 181. — Auch Dante nimmt die Hoffnung als grün an, Purgatorio, XXIX, 121 ff.

109) Die Behauptung des älteren Galeriewerkes, Meyer und Bode, Gemälde-Galerie der Königl. Museen zu Berlin, S. 14, daß der Heilige den Stifter darstelle, ist unwahrscheinlich, da es sich aus einer Äußerung Vasaris ergibt, daß die Gattin Cosimo de' Medicis die Bestellerin war s. u. Zudem kommen Porträts in Gestalt von Heiligen damals noch nicht vor. Die frühesten Beispiele bringt wohl auch hier die Skulptur erst Mitte des Jahrhunderts; in der Gestalt des Johannisknaben vgl. Bode, a. a. O., S. 238 ff.

110) Den Grund dieser Zerstreutheit hat Riegl historisch zu erklären versucht. Riegl, das holländische Gruppenbild, Jahrb. d. Kunsts. d. allerh. Kaiserh. B. XXIII. Hier heißt es u. a. S. 82: „Die Italiener arbeiteten im ganzen Quattrocento an der Lösung der Aufgabe, die Glieder der einzelnen Figur sämtlich einem Willensimpulse folgend, alle Figuren einer Historie an einer Handlung beteiligt darzustellen. Das Ziel wurde erst Anfang des 16. Jahrhunderts erreicht."

111) Alwin Schultz, Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig, 1878 S. 26.

112) Bonaventura, Meditationes, a. a. O. Tom. XII, Kap. XIII, S. 529.

113) So in einer Rappresentazione des Feo Belcari (1410—1484) abgedruckt bei d'Ancona, Sacre Rappresent. I, S. 241 ff. Creizenach Repert. f. Kunstw. XXI, S. 59; so auf einem Fresko des Lorenzo di San Severino von 1416 in S. Giovanni zu Urbino Thode, a. a. O., S. 472.

114) Z. B. in dem Bilde der heiligen Familie bei Frl. Przibram in Wien, das Thode, Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 47 um 1400 angesetzt. Abb. Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei I. S. 406. Über den Zug der Zeit, die heiligen Gestalten zu vermenschlichen, Altenhofen, Gesch. d. Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 138, 139.

115) Die Ausführung Creizenachs, a. a. O., daß die Darstellung des Johannes als Kind auf die Gepflogenheit der Brüderschaften zurückgeht, bei den Aufführungen Knaben anzustellen, ist unwahrscheinlich. Auch Mâle, der Gaz. d. b. arts 1904 Tom. 31, S. 222, Beispiele für den Norden bringt und wieder nur auf die Wirkung der Mysterienbühne zurückgeht, erkennt nicht den allgemeinen Kulturzusammenhang

116) Wölfflin, mündliche Äußerung. Bode, a. a. O., S. 256. „Die einzige wirkliche Genrefigur im Quattrocento ist das Kind."

117) Nach Wingenroth, Jugendwerke Benozzo Gozzolis, Heidelberg 1897, S. 26, ginge der blumenreiche Wald auf eine Stelle Dantes zurück:

„La divina foresta spessa e viva
Ch'agli occhi temperava il nuovo, giorno"

Purgatorio XXVII, Vers 2 u. 3.

118) Daß Guthmann, a. a. O., S. 403, 304 in San Francesco in Pistoja das Vorstudium einer Spiegelung sieht, beruht wohl auf einer Sinnestäuschung. In der Stigmatisation des heil. Franz ist zwar ein Gebirge mit Wasserspiegel dargestellt, aber die Spiegelung fehlt völlig.

119) V. M. II, S. 616.

120) V. M. II, S. 615.

121) Stengel, Das Taubensymbol des heiligen Geistes; Straßburg 1904, S. 11. Diese Art des Fluges findet sich vereinzelt schon früher, so bei einem anonymen Meister vom Ausgang des Trecentos an der linken Eingangswand von S. Maria Novella.

122) Bei Ambrogio Lorenzetti. Darstellung im Tempel, Florenz Akademie; Agnolo Gaddi, Fresko der Geburt in der Cap. della Cintola im Dom zu Prato. Von Donatello ab ist es ein ganz gebräuchliches Motiv.

123) Rosen, a. a. O., S. 189, „all diese Pflanzenformen sind ungenau und summarisch dargestellt, nur die weiße Rose läßt sich bestimmen (Rosa arvensis Huds.). Sie wächst auch wirklich in Italien wie in Deutschland auf Waldwiesen." Wirklich naturalistische Blumen sind um diese Zeit wohl nur am Rahmen von Gentile da Fabrianos Krönungsbilde zu finden.

124) Ulmann, a. a. O., S. 15 u. 16, hat zuerst auf die Identität des Berliner Bildes mit dieser Beschreibung aufmerksam gemacht.

125) Benozzo Gozzoli schreibt am 10. Juli 1459 an Piero de' Medici, er habe die Fresken in der via larga beendet. Gaye, a. a. O. I, S. 191.

126) Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, S. 53 ff. hat treffend auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Er meint das Programm für

das Altarbild in einer dem heiligen Bernhard von Clairveaux zugeschriebenen Hymne gefunden zu haben. Da aber alle Teile, welche Brockhaus für symbolische Auslegung verwendet, die abgehauenen Baumäste, die Quelle, die Blumen, die Treppenfelsen aus geschichtetem Gestein, die züngelnden Goldflammen bereits in der früher entstandenen Florentiner Anbetung vorkommen, die Brockhaus konsequenterweise später ansetzt, so zerfällt seine Hypothese.

127) Guthmann, a. a. O., S. 303.

128) Sirèn, a. a. O., S. 81.

129) So in einem Spätbild des Pesello in Montpellier, Abb. Weisbach, a. a. O., Taf. I. Ausnahmsweise kommt der anbetende Joseph schon im Trecento vor. Kleines Bild aus den Marken in der Pinakothek des Vatikan, oben mit der Darstellung einer Pietà, unten die Anbetung des Kindes.

130) Fresken in der Capella della Cintola im Dome zu Prato.

131) Guthmann, a. a. O., S. 301.

132) V. M. II, S. 619 n. 2. C. C. 92 V., S. 144 n. 1. Richa, a. a. O. X, S. 145

133) Richa, Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine X, S. 137, 138.

134) Maria im Himmelsgarten, Bildchen aus dem Prehnschen Kabinette im städt. Archiv zu Frankfurt am Main.

135) Flügel des Sippenbildes im Museum zu Brüssel.

136) V. M. II, S. 626, 627.

137) Ich danke die Photographie der Güte Supinos.

138) Alessandro degli Alessandri ist 1391 geboren; seine beiden Söhne Jacopo und Antonio 1422 und 1423. Litta, Famiglie Celebri Italiani, Alessandri già Albizzi, tav. XXV.

139) V. M. II, S. 618.

140) C. C. 92, V, S. 153, 154 und nach ihm Supino, a. a. O. S. 60 bringen diese Ansicht. Supino kommt von der falschen Voraussetzung zu der falschen Schlußfolgerung in Carlo das Bildnis seines Bruders zu sehen.

141) Gregorio Marsuppino ist am 12. Februar 1444 gestorben: libro dei Morti; Florenz, Arch. di Stato und bibl. naz. ms. Passerini, cod. Nr. 7. Über Leben, Alter, Grabschrift, bibl. naz., ms. Passerini 189 „vixitque annos LXXXX menses III dies XVI. Sein Grabstein in Santa Croce ist leider völlig abgetreten und kann nicht zum Vergleich der Ähnlichkeit herbeigezogen werden. Carlo, der Sohn, ist 1399 in Arezzo geboren und 1453 in Florenz gestorben.

142) Inventar 9832, Abb. Fondation Piot, I.

143) Supino, a. a. O. S. 55, 56, n. 1.

144) V. M. II, S. 617, 618.

145) Richa a. a. O., IX, S. 33 nennt das Jahr 1418.

146) Gaye, C. a. a. O., S. 136 meint, hier müsse 1438 statt 1418 gelesen werden. Auch Crowe u. Cavalcaselle sowie Milanesi nehmen diese Ansicht auf.

147) Abb. Bode-Bruckmann, Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Toskana, T. 26.

148) Bode, a. a. O., S. 73.

149) Und zwar nicht nur in Werken seiner Jugend in Johannes dem Täufer am Kampanile und dem heiligen Markus, sondern auch in denen seines Spätstils: Jo-

hannes der Täufer; Venedig, Frari, Maria Magdalena; Florenz, Baptisterium. Die Entwicklung geht hier nicht so „schrittweise" vorwarts, wie Schottmüller annimmt, Donatello; München 1904, S. 65.

150) Vgl. Voll, Die altniederländische Malerei; Leipzig 1906, S. 158.

151) Jacobus a Voragine, Legenda aurea, ed. Graesse 1890, S. 504. Ein leuchtender Palmzweig mit Sternen kommt bei Pelbartus de Temesvar vor. Alwin Schultz, a. a. O., S. 69, 70.

152) Orcagna am Tabernakel in Or San Michele; Taddeo di Bartolo; Siena, academia d. b. arti.

153) Siena, opera del duomo.

154) Villani, Chronica I libr., S. 73 ed. Drogomani; Firenze 1844.

155) Das Symbol des von Pfeilen durchbohrten Herzens bezieht sich auf eine Stelle im neunten Buche der Bekenntnisse, wo Augustinus diese Metapher gebraucht. Stadler, Heiligenlexikon, S. 352.

156) Der dreifache Kopf als Darstellung der Dreieinigkeit kommt in Italien schon an dem Kandelaber von Gaeta vor. Dann bei Donatello am Tabernakel des heil. Ludwigs und in Florenz an einer Tür im Palazzo vecchio und am Altar von S. Trinità. Aber überall als bärtiges Männerantlitz. Ein kindlicher dreifacher Kopf kommt an einem Schlußstein des Mailänder Domes aus der Zeit Jacopone da Tradates vor.

157) V. M. II, S. 626.

158) Bode, Florentiner Bildhauer, a. a. O., S. 104, Abb. 39.

159) Abb. Schubring, Luca della Robbia, Bielefeld und Leipzig 1907, S. 78.

160) Wie Berenson annimmt.

161) V. M. III, S. 38, 39. Albertini, Magliabechiano.

161*) Sta. Croce. Memorie di chiese . . . della città e diocesi Fiorentina raccolte da Gaetano Martini . . . 1737. t. I. Bibl. naz. Cod. Panciatichi 119, f. 167. Stratto di tutte le Capelle e sepolture nel modo che si ritrovavano l'anno 1439 nella Chiesa di S. Croce di Firenze, copiate dagli Inventarij antichi di detta chiesa:

Hier ist die Kapelle des Noviziats nicht erwähnt.

f. 170. Qui sotto si farà registro delle Capelle che questo presente anno 1596 si ritrovano in Santa Croce. II. La Cappella del Noviziato è intitolata in St^i Cosimo e Damiano, fù fondata da Gio. Piccarda de Medici.

Nach Gronau.

162) Moisè, S. Croce di Firenze, 1845, S. 163. „In questa capella conservavasi tuttavia nel secolo scorso una campana sulla quale erano queste parole sotto l'arme medicea: Cosma de Medicis dedicavit Sancte Crucis de Florentia Ann. 1445; fu po rotta e ristaurata nel 1621 con perizia del Vasari.*)

Vgl. auch Weisbach, a. a. O., S. 37. In den Filza di Giustificazioni dell' Opera di S. Croce 1570—1641 fand ich nur 2 Briefe G. Vasaris, S. 271 u. 280 über andere Dinge. Auch Gronau forschte nur vergeblich nach dem obigen Dokumente.

*) vedi lettera autografa del Vasari nell' Arch. dell' Opera Cod. 129.

163) Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, München 1909, S. 86 stellt die unbegründete Behauptung auf, daß der Künstler hier sämtliche weibliche (?) Familienmitglieder des Stifters Antonio Maringhi als Heilige dargestellt habe.

164) Selbstbildnisse kommen wohl schon im Trecento vor, z. B. bei Giotto. Vasari I, S. 379 u. 391; Thode, Giotto; Bielefeld u. Leipzig, S. 56; Filippo Villani, „Vite d' uomini illustri fiorentini, ed. Mazzuchelli; Firenze 1826, S. 49.

165) Die Gewohnheit, Gott-Vater als Papst darzustellen, findet sich seit dem 14. Jahrhundert in Italien. Didron, Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu, S. 206 ff.

166) Daß dies der Stifter, der Kanonikus Maringhi sei, wie Schottmüller, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1907, S. 34 behauptet, ist unmöglich. Abgesehen davon, daß der Mönch nicht mit der damals üblichen deutlichen Anbetungsgebärde des Stifters dargestellt ist, trägt er auch nur ein einfaches Mönchsgewand. Die Canonici aber besaßen schon seit dem 15. Jahrhundert ihre choripellicia und superpellicia als auszeichnende Tracht. Schäfer, Die Kanonissenstifter im deutschen Mittelalter, Stuttgart 1907, S. 233 ff.; derselbe, Ein Verzeichnis von Kölner Prälaten und Stiftherrenbildern aus dem Jahre 1635; Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, Köln 1903, S. 94. Die Regel für die Kleidung findet auch für Italien Anwendung. (Persönliche freundliche Auskunft des Herrn Schäfer.)

167) Bocchi e Cinelli, Le belezze della Città di Firenze; Firenze 1677, S. 351. Schon in der Urausgabe des Bocchi; Fiorenza 1591, S. 172, dieselbe Notiz.

168) Richa, a. a. O., II, S. 243.

169) Borghini, Il Riposo; Milano 1807 II, S. 108.

170) V. M. II, S. 615.

171) V. M. II, S. 617.

172) Baldinucci, a. a. O., S. 508.

173) Anonymer Artikel in der Zeitschrift l'Industriale Pratese vom 27. Mai 1877, der nach Cesare Guasti vom Kanonikus Giuseppe Nesti sein soll. Arch. stor. ital. 1888, S. 29.

174) V. M. II, S. 622.

175) Ulmann, a. a. O., S. 17 setzt es um 1453 an.

176) Diese Inschrift ist schon in dem unter Anm. 183 erwähnten anonymen Titel erwähnt und bei Guasti, a. a. O., S. 31 abgedruckt; sie lautet:

D. O. M.
QVEM VIVENTEM IN COELIS
EXTINCTVM EFFINXIT IN TERRIS
CELEBRIS PICTOR FRAT. FILIPPVS
SIBIQ. CVNCTIS MORTALIBVS
ARA PROPE PORTELLAM CONSTRVCT.
NON SINE SACRIFICIIS COLENDVM
AN. MCCCCXL.
R. P. D. IEMINIANVS DE INGHIRAMIS
S. ROM. ROT. AVDITOR DEI HVIVSQ:
ECCLESIAE PRAEPOSITVS
PROPOSVIT

HVNC
ANTONIVS QVONDAM TEDALDI
ABB. BERNARDIN. ET ANTO. FILIP. Q. 10.
NEC NON
VALER DECANVS ET IEMINIAN. OLIM. FRANC.
VT AD VNVM
VNI DEO
PLVRES COIRENT FAMILIAE IDM. SACELLVM
SANCTISS. VIRG. ANNVNCIATAE
D. HYERONIMVM
ANNVENTB. SVPERIOR. ADDIDERE
AN. DOM. M:DCLXV

177) Guasti, arch. stor. ital. 1888, Ser. 5. I., S. 25ff. Mit dem Hof Eugens IV. ging er 1437 nach Bologna; von Bologna mit dem Konzil 1439 nach Ferrara und blieb dort, bis ihn die Pest vertrieb; dann hielt er sich bis 1443 in Florenz auf.

178) Nach Guasti, a. a. O., S. 20, wurde er 1370 geboren.

179) Schon Berenson hat darauf hingewiesen, a. a. O. u. in dem Text zu seinem Zeichnungswerk. Eine Arbeit Fra Diamantes, wie er annimmt, kann es nicht sein, da Fra Diamante erst 1430 geboren ist und erst seit 1452 als Mitarbeiter Fra Filippos erwähnt wird.

180) Nr. 53 E.

181) Baldanzi, Pitture di Fra Filippo Lippi in Prato e loro restauri; Prato 1835, S. 12.

182) C. C. 92 II, S. 405; im Leben d. Fiesole.

183) C. C. 92 V, S. 190.

184) Über das Vorkommen der breitbeinigen Stellung reiches Material bei Tikkanen. Den bredbenta ställningen i Konsten, Finsk Tidskrift 1908, H. XII.

185) Robert, Sarkophagreliefs III, 1. Abtl. T. XVII A., Nr. 71.

186) Berenson, The Drawings of the Florentine Painters, London 1903, S. 53.

187) Fiesole, in den Fresken der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan, Bonfigli in denen des Palazzo communale in Perugia.

188) Von einer Übernahme dieser Figur aus Lorenzo Monacos Geburt Mariä in der Kapelle Bartolini (Sirèn, a. a. O., S. 117) ist nicht die Rede. Das charakteristische tiefe Sitzen am Boden mit untergeschlagenem Bein kommt hier nicht vor. Als Motiv für Schmerz und tiefen, selbstvergessenen Gram kennt es bereits die byzantinische Kunst. Griech. Evangeliar d. königl. Bibliothek zu Berlin Bl. 96b. Dobbert, Zur byzantinischen Frage; Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1894, S. 21. Es war auch sonst in Florenz zu finden, so an Ghibertis nördlicher Tür des Baptisteriums (Kreuzigung) und in Giottinos Beweinung der Uffizien Nr. 27.

189) V. M. II, S. 624.

190) Das Medaillonbildnis am Grabmal ist zwar erst vierundsiebenzig Jahre nach dem Tode Carlos († 1492) 1566 ausgeführt und geht vielleicht auf Lippis Bild zurück (Baldanzi, a. a. O., S. 40 scheint auch dieser Meinung zu sein), aber gerade diese Benutzung läßt auf eine sichere Überlieferung bezüglich der Ähnlichkeit schließen.

191) Fresken der Villa Carducci jetzt im Museo di S. Apollonia.

192) Guasti, a. a. O., S. 110.

193) Poggi, Rassegna d'Arte, marzo 1908, woselbst auch eine Abbildung des Wappens.

194) Da Spinetta seit 1451 in das Kloster eingetreten war und Fra Filippo seit 1452 in Prato wohnte (Anm. 54), so hatte er es nicht nötig erst seine Bekleidung mit dem Amte eines Kapellans von Santa Margherita abzuwarten, um nicht bei seiner Gewandheit in Liebessachen schon früher in ein zärtliches Verhältnis zu Lucrezia zu treten. Milanesis Schlußfolgerung, die Entführung der Nonne am 1. Mai 1456 und danach Filippinos Geburt um 1457 anzunehmen, steht auf unsicheren Füßen. Den einzigen sichern Anhalt für die Geburt Filippinos gibt jene Tamburazione vom Jahre 1461, in welchem Filippino als ein größeres Kind geschildert wird (XXVI).

195) Wölfflin, Klassische Kunst; München 1899, S. 219.

196) C. C. 92 V, S. 180.

197) Bologna mus. civ.

198) Alberto di Arnoldo, Madonna, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 32a.

199) Meinen „Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto", Berlin 1903, S. 14.

200) Madonna bei Quincy Shaw, Boston.

201) V. M. II, S. 625.

202) Poggi, a. a. O.

203) C. C. 92 V, S. 28.

204) Supino, a. a. O. S. 50. Repertorio Strozziano di Memorie ecclesiastiche.

205) Wulff, Zeit. f. bild. Kunst 1906, S. 262.

206) Sirèn, Arte 1906, S. 332 erkannte zuerst Gentiles Hand in den Bildern des christ. Mus. d. Vatikans, jetzt in die dortige Pinakothek übergeführt. Von Schmarsow Masaccio, IV. Lieferung, S. 209 noch als Masaccio bezeichnet.

207) Pinakothek des Vatikan.

208) Florenz, Casa Buonaroti, Weisbach, a. a. O., S. 9.

209) Legenda aurea, a. a. O., S. 22, 23.

210) Jungfrauen, Frauen und Mägde zum Gegenstand des Handels zu machen und zur Prostitution zu zwingen, war im florentinischen Mittelalter gang und gäbe. Diesem Unwesen wurde erst durch ein Gesetz vom 25. August 1287 ein Ende gemacht. Davidsohn, Geschichte von Florenz II. B., 2 T. Die Gewaltherrschaft und der Sieg des Volkes; Berlin 1908, S. 361 u. 362.

211) Legenda aurea, a. a. O., S. 25. Die Zahl der zum Tode Verurteilten beträgt hier drei, während Lippi nur deren zwei malt. Bei der Darstellung des dritten Wunders, der Errettung der Studenten, bringt Lippi wiederum in Widerspruch mit der literarischen Überlieferung (Anm. 212) deren drei statt zwei, so daß wohl eine Verwechslung beider Textstellen anzunehmen ist.

212) Die Legende fehlt in der Legenda aurea ed. Graesse. Sie geht auf Bonaventura zurück. Bonaventura, Sermones de Sanctis, de S. Nicola episcopo sermo I, a. a. O., T. XIII, S. 502.

Über die verschiedene Anzahl der Studenten Anm. 211.

213) Daß es weder das Bienenwunder des heiligen Ambrosius darstellt noch ein Predellenstück des Krönungsbildes aus Sant Ambrogio ist, wie Dr. Schottmüller Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1907 Heft 1 behauptet, habe ich im Repert. f. Kunstw. Bd. XXX, S. 485 nachzuweisen gesucht.

214) Petrus de Natalibus, Catalogus Sanctorum, lib. 7, cap. 128.

215) Botticelli, bei dem der weite Meereshorizont auch sonst schon wegen der ruhigen dekorativen Wirkung wieder zu seinem Rechte kommt, bringt in seiner Augustinuslegende das Meer (Florentiner Akademie).

216) v. Schmidt, dem ich für alle nähere Auskunft über das Bild zu herzlichem Dank verpflichtet bin, hat das Werk, in Übereinstimmung mit v. Liphardt, seinem Meister zurückgegeben. Die Überlassung der Photographie danke ich der Freundlichkeit von Weiners.

217) Rolfs, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1908, S. 123.

218) Darüber d. Verfassers „Engel in der bildenden Kunst" Berlin 1907, S. 63.

219) V. M. II, S. 615.

219*) Über das Motiv des Blumenstreuens vergl. meine „Engel", a. a. O., S. 43. Wir hätten in diesen leichten gestreuten Blüten ein frühes Beispiel in der italienischen Kunst für die Darstellung von durch die Luft fallenden Gegenständen, ein früheres als das von Jacob Burckhardt von Cola di Amatrice erwähnte Beispiel. Beiträge a. a. O., S. 101. Es überrascht nicht, in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts mit ihrem entwickelten Wirklichkeitssinn noch kräftigere Beispiele für fallende Gegenstände zu finden, als jene losen Blumen. In den Baseler Totentänzen entgleitet dem König das Szepter; in holzgeschnittenen Totentänzen entfällt dem Kaufmann die Börse und das Geld rollt heraus. (Persönliche freundliche Mitteilung C. Neumanns). Darüber auch Neumann „Rembrandt", S. 131.

220) V. M. II, S. 624.

220*) Guasti, a. a. O., S. 107.

221) V. M. II, S. 629.

222) Baldanzi, a. a. O., S. 55.

223) V. M. II, S. 625.

224) V. M. II, S. 621.

225) Milanesi in V. M. II, S. 620 Anm.

226) C. C. 92 V, S. 178 n. führen diese Ansicht an, ohne den Vordermann zu nennen, sie selbst verwahren sich dagegen.

227) Brockhaus, a. a. O., S. 107ff. „die Madonna della misericordia".

228) Schaeffer, a. a. O., S. 78.

229) V. M. III, S. 39 n. 2.

230) Bacci, Rivista d'arte 1904, S. 160.

231) Acta Sanctorum, Tom. XXXIII, p. 487.

232) Weisbach, a. a. O., S. 110.

233) Gaz. d. Beaux Arts, Juli 1907.

234) Weisbach, a. a. O., S. 62, 63.

235) Bocchi, a. a. O., S. 172.

236) Bocchi e Cinelli, a. a. O., S. 35ff.

237) An Vasari halten sich noch der Hauptsache nach sowohl die deutsche als die italienische Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle, deren Wert mehr auf der Feststellung der Einzelheit als in dem Gesamturteil beruht. Es würde zu weit führen, hier jede gedruckte Meinung über Fra Filippo anzugeben. Zwei längere neuere Abhandlungen von Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Paris 1889, B. I, S. 665 ff. und Woermann in Dohmes Kunst und Künstler, Nr. XLIX geben weder sachlich noch nach der Richtung der Wertschätzung etwas Neues.

238) Ruhmor, Italienische Forschungen; Berlin und Stettin 1827, I, S. 269 ff.

239) Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei; Berlin 1837, I, S. 92 ff.

240) Wölfflin, a. a. O., S. 7 ff.

241) Berenson, a. a. O., S. 44.

242) Knapp, Fra Filippo Lippi, Museum, 9. Jahrg., S. 33 ff.

243) Vasari, der zwar hier „Pisello" nennt, hat, wie auch an anderen Stellen, Großvater und Enkel verwechselt.

243*) Mackowsky, „Aus der Nachfolge Fra Filippo Lippis", Sitzung der kunsthistorischen Gesellschaft vom 10. Januar 1902 hat sich mit der Bestimmung der einzelnen Persönlichkeiten befaßt. Von ihm auch ein Aufsatz über Jacopo del Sellaio, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. B. XX.

244) Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, München 1901, S. 202, hat keine Mühe gescheut, sich dem undankbaren Geschäft der Verteilung der Papstbilder an verschiedene Hände zu unterziehen. Leider konnte ich seine Sonderung nicht eingehend nachprüfen, da mir ein Betreten der oberen Galerie in der Sixtinischen Kapelle nicht ermöglicht wurde.

DOKUMENTE

I

Profeßablegung des Johannes Lippi.

Item postea dicto anno (1418 st. f. = 1419 st. c.) et indictione, die sexti Januarii. Actum Florentiae in capitulo fratrum S. Mariae del Carmine, presentibus testibus Lippaccio Bartolomei Brancacci et Senne (?) Nerii, omnibus populi sancti Frediani de Florentia.

Frater Johannes Tomasii Lippi de Florentia frater novitius ordinis S. Mariae de Monte Carmello de Florentia constitutus coram et in presentia fratris Johannis Dominici lectoris dicti ordinis et congregatis fratribus dicti capituli et conventus in capitulo dictorum fratrum, humiliter et manibus iunctis et genibus flexibus (!) fecit et solempne ordinavit professionem in dicto ordine et promisit dicto fratri Johanni presenti stipulanti et contrahenti pro et vice et nomine fratris Johannis Grossi generalis totius dicti ordinis et pro toto dicto ordine et fratribus eiusdem castitatem, obedientiam et alia requisita in ordine prelibato, dicens et asserens se esse etatis XV annorum et ultra et residentiam fecisse in dicto ordine per annum et ultra, et se et sua comisit et dedicavit in perpetuum in ordine prefato. Rogans etc.

Florenz, R. Archivio di Stato, arch. notarile Fa 298. Notariatsprotokoll des Notars Filippo di Cristofano, 1418 bis 1420, fol. 82b recto. Nach Abschrift von Gronau.

II

Profeßablegung Fra Filippos.

Item postea dictis anno, indictione (1421 ind. XIIII) etc. die decimo octavo Junii. Actum Florentie in capitulo fratrum S. Marie del Carmino, presentibus testibus Juliano Johannis barbitonsore populi S. Trinitatis de Florentia et Nanne Santis barbitonsore populi S. Frediani de Florentia et aliis.

Frater Filippus Tommasii Lippi de Florentia nondum professus in ordine fratrum S. Marie del Carmino de Florentia constitutus etc. in dicto capitulo congregatis primo et ante omnia ad sonum campanelle et, ut moris est, omnibus et singulis fratribus dicti capituli et conventus de mandato fratris Petri de Prato prioris dictorum fratrum capituli et conventus, ob quam quidem convocationem congregati fuerunt due partes et ultra, ut dixerunt, dictorum fratrum capituli et conventus, genibus flexis et manibus iunctis ad pedes dicti prioris asserens stetisse et probasse dictum ordinem et regulam ipsius per annum et ultra et bene doctus, ut dixit, de ea omni modo etc. sua sponte etc. fecit professionem etc. in manu dicti prioris presentis stipulantis et recipientis pro dicta regula et ordine et pro reverendo patre fratre Johanne Grosso generale totius dicti ordinis etc. et promisit castitatem, paupertatem et obedientiam iuxta morem regule predicte et se, sua bona presentia et futura dicto ordini et capitulo et conventui dedicavit etc. rogans etc.

Florenz, R. Archivio di Stato, arch. notarile F. 298. Notariatsprotokoll des Notars Filippo di Cristofano ad an. 1424.
Nach einer durch das Staatsarchiv angefertigten Abschrift.

III

Aus dem Testament Barbadoris († 1429).

. . . Cum hoc onere quod dicti capitanei (Sancti Michaelis de Florentia) teneantur fieri facere et hedificari de bonis suis unam

cappellam sive altare in civitate Florentie in illa ecclesia et loco et ubi videbitur dictis capitaneis. Et ibidem fieri facere unum sepulcrum pro dicto testatore marmoreum. In qua de bonis dicti Gherardi providere et ordinare (debeant), quod ibidem qualibet die celebretur una missa. Quod altare debeat construi ad honorem Dei et sub nomine et vocabulo sancti Frediani.

Nach Supino, Fra Filippo Lippi, Firenze 1902, p. 56.

IV

Aus einem Ausgabenbuch des Klosters S. Maria del Carmine in Florenz.

f. 51. 1421. Questi sono i frati che anno avute le vestimenta per l'anno 1421 . . . fr. Philippus Tomasi (der hier an letzter Stelle genannt ist.)

f. 86. 1424 zwischen 14. Juli und 11. August (ca. 30. Juli): Item in pietanza a frate Filippo di Tomaso quando tornò da Pistoia.

f. 96. 1424. Questi sono i frati che anno avuto in questo anno le vestimenta etc. fr. Filippo di Tomaso lire I soldi X.

f. 114. 1425. Questi sono i frati etc. . . . frate Filippo di Tomaso soldi 19 denari 8.

f. 122 v. 1426 (zw. 17. und 25. Aug.) Item in pietanza a frate Franceschino ed a frate Filippo ed a frate Antonio di Monna Aghela (!), quando tornarono da Siena s. 2 d. 6. — 29. Aug. Item in pietanza a frate Filippo ed a frate Guasparre, quando tornarono per San Bartolomeo da Prato soldi due . . . s. 2.

f. 129. 1426. Questi sono i frati etc. frate Pippo di Tomaso . . . s. 11 d. 4.

f. 139 v. 1427. Questi sono i frati etc. frate Filippo di Tomaso soldi dieci . . . s. 10.

f. 152. 1428. Questi sono i frati etc. frate Filippo di Tomaso . . . s. 13.

f. 168 v. 1429. Questi sono i frati etc. fra Filippo di Tommaso . . . s. 12 d. 8.

f. 183. 1430. Questi sono i frati etc. fra Filippo di Tommaso dipintore . . . s. 10.

f. 197. 1431. Questi sono i frati etc. frate Filippo di Tomaso s. 7.

Von hier ab fehlt Fra Filippos Name. Das Buch schließt 1436 (=1437, 24. März).

Florenz, R. Archivio di Stato, Conventi soppressi 113. (Carmine) F. 85. Nach Abschrift von Gronau.

V

Aus dem Libro delle spese 1434 von S. Antonio in Padua.

MCCCCXXXIIII al primo luglio. La Archa de santo Antonio . . item de' dare a dì dito . . . . have fra Filippo da Fiorenza che adorna lo tabernacolo de le reliquie per onze ij de azuro oltramarino, per ducati dui oro per ónza, have in monede e in pizola lire 22 soldi 0.

Nach Gonzati, La Basilica di San Antonio in Padova. Padova 1852. vol. I, p. XLI n. 1.

VI

Aus den Deliberazioni et Stanziamenti dei Capitani della Compagnia di Orsanmichele.

1436, die VIII Martii (st. f. = 1437). Jacobus Phylippi aurifex populi sancti Nicholai de Florentia promisit, quod frater Phylippus Tomaxii ordinis sancte Marie del Carmino consignabit bonum computum de florenis quadraginta, quos habere debet a dicta societate pro pinctura tabule altaris cappelle Gherardi de Barbadoris, sin autem de suo proprio consignabit: et ea propter promixit et obligavit et renuntiavit pro guarantigia, presente dicto frate Philippo et promittente ut supra et Maso Pieri et Marcho (?) testibus.

Nach Supino a. a. O., p. 56.

VII

Domenico Veneziano an Piero de' Medici.

(Perugia, 1438, 1. April.) . . . Hora al presente ho sentito che Chossimo à deliberato de far fare, ciò depinghiere una tavola daltare, et vole un magnificho lavorio. La quale chosa molto me piace, et più mi piacerebe se posibile fuse per vostra megianità chio la dipingiese. Et se ciò aviene, ho speranza in Dio farvi vedere chose meravigliose, avengna che ce sia di bon maestri chome fra Filipo et fra Giovane, i quali anno di molto lavorio a fare, e spetialmente fra Filipo à una tavola che va in santo Spirito, la quale lavorando lui dì e note, non la farà in cinq' ani, sì è gran lavoro . . .

Nach Gaye, Carteggio I, p. 136 Nr. 49.

VIII

Fra Filippo Lippi an Piero de' Medici.

V. S. ad dì xiii dagosto CCCCXXXVIIII.

Per riposta duna vi mandai orriceuta da Voi, chè penata tredici dì avella, chennò auto danno assai. Voi mi rispondete in ihoncrusione cheddella tavola nè altro partito ne potete pilgliare, e chio vela chonservi, che per dio ò male el modo sio mi parto, eppiù non mi potete dare uno quatrino. Io di questo ò auuto grande dolore per più rispetti; e questo è uno di quelli, edè chiaro essere uno de più poveri frati, che sia in Firenze, sono io. Ed àmi lasciato Dio chon sei nipote fanculle da marito, e infermi e disutili, e quello pocho è assai di bene alloro sono io. seppotessi farmi dare a chasa vostra uno pocho di grano e di vino, che mi vendete, mi sarà grande letizia, ponedolo a mio chonto. Io vene gravo cholle lagrime alliochi, che sio mi parto lo lasci a questi poveri fanculli. Io vaviso chio sono suto cho ser Antonio del marchese, e voluto sapere dallui quello mi volesse fare. Dicie che

adando a servire el marchese, cipresterrà cinque fiorini per uno; eppartedoci dachasa, vego che non mi potrei fare uno paio di chalze. Io vi priegho non vi sia grave due versi allui a ser Antonio, chio li sia rachomandato. Ella risposta vostra sia subito partirmi l' altro dì; che sono chiaro sio cistò otto dì. Io sono morto; tanto èlla paura. Perdio rispondete a chasa vostra che chosì lado, acciò non nintervengha chome dellaltra.

Frate Filippo dipintore in Firenze.

Adressiert: Piero di Chosimo altrebbio in mugello.

Nach Gaye, Carteggio I, p. 141 Nr. 52.

IX

Aus Francesco Maringhis Testament.

(1441, 28. Juli.).... Item voluit et disposuit, quod quicquid appareret dictum testatorem recipere et habere debere a dicto monasterio quacum que de causa converti debeat in perfectionem tabule per eum ordinate et incepte ad cappellam maiorem dicte ecclesie S. Ambroxii, et id totum legavit dicto monasterio in dictam causam convertendum pro salute anime sue et predicta exequi voluit per abatissam dicti monasterii et capitulum dicti monasterii vel dicte abatisse succeditricem, in hoc earum conscientias onerando.

Nach Supino a. a. O., p. 68.

X

Aus dem Protokoll des Notars Verdiano Rimbotti.

(1442, 22. Nov.) .... in quo (testamento) inter alia legavit (Fr. Maringhi) de bonis suis dicto monasterio Sancti Ambroxii unum podere positum in dicto populo extra muros in loco dicto la Piacentina in-

fra suos confines, cuius redditus et obventus dictus testator disposuit debere converti in perfectione cuiusdam tabule per ipsum ordinate et iam incepte ad altare cappelle maioris dicte ecclesie S. Ambroxii; et quod ipsa tabula completa et perfecta dicti redditus et obventus converti deberent in paramentis et aliis ornamentis pro cultu divino dicte et ad dictam cappellam.

Nach Supino a. a. O., p. 68.

XI

Aus Cod. Strozzianus Cl. XXXVII Cod. 301, f. 33 der Nationalbibliothek in Florenz.

Libro della sagrestia di S. Ambrogio de' danari che gli possano pervenire dell' heredità di M. Fran°. Maringhi i quali s' hanno à distribuire a far compiere la tavola dipigne frate Filippo del carmine etc. 1442.

1447. frate Filippo di Tom°. dipintore dee havere adi 9 Giugno . . . *) 1700 cioè lire 1200 per dipintura della tavola di S. Ambrogio, computato in esso prezzo pannolino con che s' inpannò detta tavola che n' è debitore detto fra Filippo, e colori e ogni altra cosa d' accordo con M. Bern°. Maringhi, Lor°. Bartolucci e Gio. di Stagio.

E debbe avere lire 16 e soldi 18 sono per pezzi 700 d' oro messi nel piano della tavola e pezzi 400 nella predella e del resto per insieme in lire 3 fù pagato in Stefano et Barnaba dipintori . . . lire 16 soldi 10 denari 8.

somma in tutto lire 1716 soldi 18.

Nach Abschrift von Gronau.

*) *Hier ein unerklärtes Zeichen einer Münzgattung, vielleicht von Carlo Strozzi ungenau kopiert.*

XII—XV

Aus Rechnungen des Archivio del Patrimonio ecclesiastico in Prato.

XII

(1452, 6. Mai.) A Bernardo di Bandinello a dì 6 magio per un dì mandato a Firenze a sapere quelo che era del piato di mess. Pacie; e fui cho frate Filippo, e cho ser Lorenzo a solecitargli.

(1452, 16. Juli). E a dì 16 di luglio per uno dì andò a Firenze a ser Lorenzo a portargli il disegno di Santo Stefano . .

Nach dem Buch: Degli affreschi di Fra Filippo e Filippino Lippi e di alcune opere di Donatello e altri scultori in Prato. Collezione litografica. Litografia e fotografia di G. Salvi, Prato. Tip. Contrucci e Soci nel R. orf. Magnolfi 1872, p. 2, n. 5.

XIII

(1452, 29. Mai.) ... a frate Diamante di Feo da Terra nuova, gharzone di fra Filippo di Tommaso dipintore e che dipigne la chapela de l'altar magore, de avere a dì 29 di maggio lire 50, le quali se gli promisero per frate Filippo e al detto frate Filippo per la chapela de l'altar magiore . . . . . .

Nach dem Buche „Degli affreschi di fra Filippo" a. a. O., p. 7 n. 1. abgedruckt bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. V, p. 188.

XIV

(1452, 8. Aug.) Leonardo di Bartolommeo Bartolini cittadino fiorentino, de' avere a dì VIII d' aghosto 1452, fior. ventidue d' oro larghi; e' quali gli promettiamo per frate Filippo di Tomaso di Firenze, dipintore, della chapella magiore della Pieve di Prato, di darglieli per di quì a dì VIII di diciembre prossimo che verrà 1452, in caso che detto frate Filippo non gli avesse finito un cierto tondo del legniame ch' è del detto Lionardo, cioè di dipignerlo di certa storia

che gli aveva chominciata della Vergine Maria. Posto chella chappella debba dare a libro verde Debit. e Cred. E.

Nach Guasti, I quadri della Galleria e altri oggetti d' Arte del Comune di Prato, Dok. VII.

XV

(1453, 28. Mai). Frate Filippo di Tomaso dipintore controscritto de'avere fior. ottantacinque a lir. quatro, sol. cinque per fior., per suo maistero del dipignere el tabernacholo ella tavola ci ha fatta, et d'ogni altra spesa apartenente al detto tabernacholo, e della cholonna del pozzo e ferramenti della charucola, e d'ogni altra spesa avesse fatto per detto tabernacholo, d'achordo chollui questo di XXVIII di magio 1453. Sono in tutto lir. trecento sessantuna, sol. cinque. — L. 360. 19. II (sic.).

Nach Guasti a. a. O., Dok. IV.

XVI

Vergleich zwischen Fra Filippo und Lorenzo de' Manetti.

In nomine Domini Amen. Anno dominice incarnationis 1453,*) inditione prima et die xiij Julii. Actum Florentie, in domo habitationis infrascripti domini Vgolini etc.

Cum hoc sit quod inter fratrem Filippum pictorem ex una et Laurentium de Manettis partibus ex altera esset lis et questio super quadam pecuniarum summa et quodam quadro, in quo est pictus sanctus Yheronimus, et supra dicta lite dictus Laurentius inpetraverit commissionem in dominum Vgolinum de Giugnis et dominum vicarium Archiepiscopalis Curie Florentine; et volentes concordare et evitare sumptus et expensas litis, remanserunt in hac compositione et concordia: quod idem frater Filippus teneatur et

*) *1459 Milanesi; 1453 ergibt sich als die richtige Zahl durch Berücksichtigung der Indiktionszahl 1 und der Tatsache, daß das Stück nach Milanesis Angabe in den Protokollen des ser Domenico da Fighine von 1449—1455 überliefert ist.*

obligatus sit tradere et consignare in manibus eiusdem domini Vgolini commissarii dictum quadrum per totum mensem augusti proxime futurum et illam quantitatem pecunie quam laudabit et sententiabit idem dominus Vgolinus, quem elegerunt in arbitrum ad predicta. Et quod idem dominus Vgolinus de dicto quadro disponat ad libitum suum, tam super salario quam rebus aliis. Et constituit procuratores omnes notarios Archiepiscopalis Curie Florentine ad consentiendum, quod idem frater Simon (*so statt* Filippus) excomunicetur publice et denunptietur excomunicatus per dictum dominum Vgolinum et quemcumque iudicem ordinarium et delegatum, et oblicavit se in forma camere.

Nach Milanesi, Nuovi documenti, no. 125. Firenze 1901, p. 105, 106.

XVII

Aus dem Ausgabenbuch des Neri di Lorenzo di Bicci.

A di 1° di febbraio 1454. Ricordo chel detto di frate Filippo dipintore mi lasciò di suo pezzi 200 doro fine perchè gliele serbassi, o chio ne facessi quello mi direbe. — Lire 6. 16. A lui detto pezi 30 di fine, il quale volle mettessi in su uno quadro dentrovi uno san Girolamo, il quale aveva a fare perlo signore Gismondo, e facevaglielo fare Agniolo dalle Istufa.

Nach Vasari-Milanesi II, S. 84, n. 2.

XVIII

Aus dem Libro di Stanziamenti e Deliberazioni des Archivio del Patrimonio ecclesiastico in Prato.

Die 8 di decembre 1456. Deliberarono e sopradetti rettori tucti e quatro dacordo che Giovanni camarlincho detto possa dare et pagare senza suo preiudicio et dano a Frate Filippo dipintore uno resto di fiorini dieci de avere da questo ceppo chome apare a libro debitori e creditori.

Nach Guasti a. a. O. p. 42, n. 5.

XIX

Fra Filippo Lippi an Giovanni de' Medici.

Maria Virgo.

Charissimo e magior etc. Io feci quanto m' imponesti della tavola, et missimi inpunto dongni chosa. el santo Michele è in tal perfezione, che per chelle sue armadure, sono dariento e doro e chosì laltre sue vesta, ne fui chon Bartolomeo Martello; disse delloro e di quello vi bisogniava lo direbbe chon ser Franciescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontà; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro divoi. — Ora Giovanni io sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io ò auto da voi quatordici fiorini, et io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa e stia così, perchè bella dornamenti. priegovi per dio chomettiate in Bartolomeo Martelli, sopra questo lavoro chonducitore, essio oddi bisognio dalchuna chosa per rispaccio dellopera, io vada a lui e vedralla. Io liene farò honore; e olgli detto che tra voi e me lui ne sia mio malevadore. Ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacci, eppiù chio vene scriva. Esse vi pare fatelo, chio mi sto; perchè io non nò più oro, neddanari per chille mette. Io vi priegho chio non mi stia; è tre dì chio non fo niente, e aspetto ci siate.

Eppiù se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trentta fiorini, ched dogni e ciascheduna chosa, finita di tutto, voi mene diate sessanta fiorini larghi di legniame, doro, di mentitura eddipintura, e chome detto Bartolomeo sia quanto eddetto, per meno impaccio di voi io larò di tutto finita per tutto dì venti dagchosta dalla parte mia, e Bartolomeo fia mio mallevadore. essella spesa non vè, starò a quello vi fia. e perchè voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chomè fatta di legniame e daltezza e larghezza; e voglio perramore di voi non torvene più chellavoro di ciento fiorini; dimandogni altro. Prieghovi rispondiate, che qui ne muoro; e vorè poi partirmi. essio fussi prosontuoso innavervi scritto, per-

donatemi. effarò sempre quel più e quell meno piacerà alla reverenza vostra. valete. addì XX luglio 1457.

frate Filippo dipintore in Firenze.

Adressiert: Nobili viro Giovanni di Chosimo de' Medici.

Nach Gaye, Carteggio I, p. 175 no. 66.

XX

Francesco Cantansanti an Giovanni de' Medici.

(Florenz, 1457, 31. August.) Fra Filippo dè amettere doro quelli civori della tavola a un debitore stava a Buondalmonti. E io lò sollecitato ogni dì; insino a sabato sera stè con lui un ora a farlo lavorare. Restavali a fare; quindi come mi parti dallui, gli prese quel fatto; e andone a casa, e hiersera si spacciò. Quelle cose sono estate pegno per la pigione. Io lascio questa trama sbrigare el Serraglo; senon alla tornata ne trarrò le mani io. Ma vedete a che pericolo luomo va! . . .

Gaye I, p. 176, Nr. 67; Crowe e Cavalcaselle V, 164 nach Collationierung von Milanesi.

XXI

Giovanni de' Medici an Bartolommeo Serragli.

Io ho hauto adì passati più tue lettere, per le quali ho inteso che havevi presentato la tavola alla Mtà. del Re, et che glera assai piaciuta; et così dello errore di Fra Filippo naviamo riso un pezzo . . . . . .

In Firenze adi 27 di Maggio 1458.

tuo Giovanni di Cosimo di Medici.

Adressiert: Nobili viro Bartholomeo Serragli a Napoli.

Nach Gaye I, p. 180, 181, Nr. 70. Das Original des Briefes befand sich 1839 im Besitz Luigi Scotis.

XXII

Giovanni de' Medici an Bartolommeo Serragli.

Ho hauto una tua de di 29 et simile prima più altre, in modo stimo haverle tutte che hai scritte. Et simile tò risposto due volte et per la via di Roma lò mandate, et credo l' arai haute, ben che vegho vengono tarde tanto, e che damme non resta lo scriverti, et simile ti farò contra io. Intendo che la Mtà del Re è a buon termine et fuori di pericolo che mè piacere singulare. Credo pure li sarebbe giovato assai se Monsignor di Modona l' avesse potuto vedere et curare; et meraviglomi assai come chi ama la Sua Mtà non ordina che lui intenda tutto: pure si vuol presumere che a qualche buon fine si faccia. Idio provegha alla sua salute.

Vegho quanto scrivi la Mtà havere stimata la tavola che mè grato. Et se il signor Conte d' Ariano ne vuole un' altra, tornando tu in qua puoi pigliare il disegno et esserne sollicitatore. Et se lui non hara pressa, credo la potrà havere, maxime hora che fra Filippo è ridutto a Prato. Penso, che poi scrivessi, la Mtà del Re sarà suta a tal termine che haraì fatto il bisogno intorno a tuo spaccio; et credo ci sarai per San Giovanni, et cosi t' aspettiamo che ciè buon essere. Del conte Jacopo quasi dicie lui havere hauti denari, credo sarà suto poi scrivesti, ma pochi. Di nuovo niente ciè, se non che si dicie a Giénova armano sei navi grosse per mandare a Bonifazio per quelle altre sei tornano di Levante. Sentiremo alla giornata che seguira. Nè altro. Cristo ti conservi. In Firenze a dì 10 di giugno 1458.

Tuo Giovanni di Cosimo de' Medici.

Adressiert: Nobili Viro Bartholomeo Serragli in Napoli.

Crowe und Cavalcaselle a. a. O. V, p. 163 nach einer Abschrift J. Cavalluccis aus ungenannter Quelle, nach Revision von Milanesi.

XXIII

Aus Cod. Z. 462, c. 39 des Archivio del Patrimonio ecclesiastico in Pistoja.

1459. . . . . E detto monsignore [Donato de' Medici] veduto l' opera fatta per detto Filippo esser perfetta, giudichò e sentenziò che lui avesse insino ne la soma di fiorini 200 che sono fiorini centoquindici computato e trattone fiorini ottantacinque, li quali avea auti Francesco Pesello e suoi redi, cioè fiorini centoquindici a ragione di lire quattro soldi sei fiorini . . . . fior. 115 di sugella.

Nach Bacci, Rivista d' Arte, 1904, p. 172.

XXIV

Übereinkommen Fra Filippos mit Gemignano Inghirami bezüglich der Malereien über dessen Grabmal.

(1459—60, 11. Feb.). Sia noto e manifesto a qualunque persona, come io frate Filippo di Tommaso dipintore ottolto a fare oggi questo dì detto 11 di febbraio 1459, di sopra la volta la quale è sopra la sepoltura di M. Gimignano nel chiostro dei frati di S°. Francesco di Prato, la quale o tolto a fare da d°. M. Gimignano proposto di Prato, della quale siamo rimasti d'accordo vi sia dentro in ogni lunetta di detta volta, cioè nella prima la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, e nell' altra lunetta S°. Francesco colle stimate, e nell' altra S°. Girolamo, e nell' altra S°. Stefano e Santo Lorenzo, che viene in una di dette lunette due figure, che sono in tutto quattro lunette, che sono in tutto figure cinque, che così siamo d' accordo, e fatte in tal modo come è in questo foglio el disegno e ogni e ciascuna cosa a sue spese; e più siamo d' accordo sia 'l mio pagamento fiorini venti larghi, e detto lavoro lo prometto esser fatto per tutto settembre prossimo da venire 1460; e più siamo d' accordo che benchè io avessi fatto detto lavoro, non

possi addimandare il detto prezzo di fiorini venti larghi che di qui a tutto detto tempo, cioè per tutto settembre d°. di sopra; e quando me li desse, sarebbe per sua cortesia: e più se accadesse detta dipintura non fosse fatta, o fatta fare in detto tempo, M. Gimignano la possa allogare e far finire chi piacesse a lui, senza alcuno danno di se; e per questo osservare detto M. Gimignano obbliga se e sui rede e beni presenti e futuri; e per chiarezza di ciò, io fra Filippo sopra d°. o fatto questa di mia propria mano anno e mese di detto di sopra, e con volontà di d°. M. Gimignano con dua testimoni, cioè Jacopo di Piero da Centina, e Bartolomeo di Sebastiano da Prato, i quali si sottoscriveranno di lor propria mano essere stati presenti a quanto sopra si contiene.

Auf der Rückseite befand sich eine Zeichnung mit der Beischrift: „copia fatta e riscritta questo di 11 febb. 1459 d'un foglio del disegno della pittura de chiostri di S. Francesco."
Guasti, a. a. O., S. 108 Dok. VI, nach einer Copie des Amadio Baldanzi. Unter den Manuskripten des Baldanzi in der Biblioteca Roncioniana in Prato ist das Schriftstück nicht vorhanden.

XXV

Aus dem Libro d'Entrata e Uscita della Propositura des Archivio del Patrimonio ecclesiastico in Prato.

(1460) A dì 17 di giugno, ebe Biagio muratore chiamato Malviso, staia tre di grano per parte di pagamento di lire cinque, sol. 8, per tavole per fare lo ponte a fr. Filippo a Sco. Francesco per fare le figure di mess. lo Proposto (Inghirami), a ragione di sol. undici, che sono lire una, soldi tredici: portò detto grano Michele di Giovanni da Filettole.

A dì 7 di detto (luglio) ebbe Biagio Malviso soldi diciotto di chontanti, per resto di tavole vendè a Mess. lo Proposto per fare lo palcho a frate Filippo dipintore, cioè a Sco. Francesco.

A dì 8 di luglio, ano sopradetto, ebbe Biagio sopradetto staia sei di grano, per resto di pagamento di sopradette tavole, cioè per soldi

dieci lo staio, che sono lire tre; lo quale grano portò Michele di Giovanni da Filettole.

Nach Guasti, Dok. VI, Nr. 2.

Aus diesem Dokument geht hervor, daß trotz Inghiramis Tode die Arbeit fortgeführt wurde.

XXVI

Aus den Deliberazioni degli Ufficiali di Notte e Monasterii 1459—62.

(1461.) Die viii mensis maii. Dinanzi a voi signori ufficiali di nocte et de munisterij della città di Firenze. Si notifica ser Piero d' Antonio di Ser Vannozzo, porta Sancta Trinita di Prato, chome detto ser Piero à usato e usa al munisterio di Sancta Margherita di Prato, e già fa mesi due e circa ebbe detto ser Piero un fanciullo maschio in detto munisterio. E'l detto fanciullo mandò di nocte tempo fuori della porta per una certa buca, e fu portato allo Petriccio, e la mattina poi fu arechato in Prato a battezzare: e questo è noto a molte persone in Prato: e quando lo volete trouare, ogni dì ve lo trouerete lui e un altro che si chiama frate Filippo: e lui si schusa con essere chappellano, l'altro con essere procuratore. E'l detto frate Filippo à avuto uno figliuolo maschio d'una che si chiama Spinetta. E detto fanciullo à in casa: è grande, e à nome Filippino.

Nach Vasari-Milanesi II, p. 637 n. 4.

XXVII

Aus der „Selva di Memorie" des Kapitelarchivs in Prato.

1464. A di 6 aprile i quattro deputati per rivedere i conti a Fra Filippo pittore del coro del Duomo riferirono al Magistrato, esservi poco modo che fra Filippo perfezionasse la sua opera se non s' intrometteva messer Carlo de' Medici proposto, col fare altre delibe-

razioni, e dar tempo per tutto il mese di agosto al medesimo fra Filippo, di finirla.

Nach Vasari-Milanesi II, p. 625 n. 1. Erwähnt bei Baldanzi, a. a. O. p. 13 als „Diurno della Communità".

XXVIII

Aus den Carte del Convento de' Servi, Entrata e Uscita 1465–1470, im Archivio del Patrimonio ecclesiastico in Prato.

(1467—68, 2. Feb.) — A dì 2 dete, a frate Fhilippo depintore per fornito pagamento della taula, de 12 duchati che li promise el padre generale, detteli duchati sei larghi; valsero a moneta lire trentatre soldi dieci.

(1468, März.) Queste sono spese fatte dal reverendissimo padre generale e da me fate in più persone..... e al battiloro dessemo firini (sic) cinque larghi per oro batutto (sic), che dette a frate Filipo depintore per la taula ch' e all' altare grande, che ebelli in più volte a di 28 de genaio, a di 7 di marzo e a dì 14 di marzo 1467.

Nach Guasti, a. a. O. S. 108, Dok. V.

XXIX

Aus dem Necrologium antiquum conventus Carmelitarum Florentie.

VIIII Octobris F. Philippus Thomae Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens cappellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictae ecclesiae sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix nullus eum nostris temporibus pingens attigerit: qualis pictor fuit, cappella Prati depicta et alia eius mira opera testantur. MCCCCLXVIIII.

Nach Vasari-Milanesi, II, p. 628, 629.

XXX

Aus einem Inventarbuch der Medici von 1492.

Nella chapella di detto andito.

Una tavola in sudetto altare di legname chon cholonne dal lato a chanali dipinte a marmo biancho e chapitelli messi d' oro, e cornicie, e architrave messo d' oro, chon un fregio in is musso (?) messo d' oro dipintovi cherubini, e in detta tavola una nostra Donna, che adora il figliuolo che sta innanzi a piedi e un San Giovanni e uno Santo Bernardo e Dio Padre colla cholomba innanzi, di mano di . . . . f . . . .

Nach Müntz, Les collections des Medicis, p. 62.

XXXI

Aus dem sog. Codex Strozzianus.

Frate Philippo Fiorentino. Costuj fu gratioso di ornato et artifitioso sopra modo. Valse molto nelle compositionj et uarieta, nel colorire, nel rilieuo, negli ornamentj d'ogni sorte, massime o immitatj dal uero o fittj - - - - - - -

Nach Frey, Il Libro di Antonio Billi. Berlin 1892, p. 24.

XXXII

Aus dem sog. Codex Petrei.

Fra Filippo Fiorentino fu artifitioso sopra modo. Valse molto nelle compositioni et uarieta, nel colorire, nel rilieuo, nello ornamento d' ogni sorte et immitatore del uero.

Dipinse una tavola nel nouitiato di Santa † (Croce).
Anchora in Firenze et di fuori di molte cose
et la cappella maggiore della pieue di Prato
et in Santo Ambruogio di Firenze una tauola allo altare grande, honoratissima et gratiosa.

Fecie una tauola in Santo Spirito nella cappella de Barbadori

et una tauola nella cappella degli operaj di Santo Lorenzo.

Una predella alla Nuntiata di Santa † (Croce).

Nel palazo de Medici una tauola, la quale è oggi nel palazo di Signori, che ui si messe, quando loro furno fatti rubegli.

La tauola dello altare maggiore delle Murate, doue è Santo Bernardo, che ha legato il diauolo;

et una tauoletta, dove è il presepio, in Annalena.

Nach Frey, Il Libro di Antonio Billi. Berlin 1892, p. 25—27.

XXXIII

Aus dem Codex Magliabechianus.

Fra Filippo pittore dell' ordine Carmelitano fu valentissimo maestro et era gratioso molto et hornato et sopra modo artifitioso, et auanti a lui furono pochi che nelle compositioni et varieta del colorire et nelli hornamentj d' ogni sorta o imitatj dal uero o fintj o nel fare i pannj delle fiure lo superassino.

Dipinse in Firenze nella chiesa di Santo Ambruogio la tauola dell' altare maggiore, molto hornata et bella.

Et nella fagrestia de fratj di Santo Spirito una tauola d' altare de Barbadorj, fatta fare per i capitani di Orzanmichele.

Et dipinse nel nouitiato de fratj di Santa † (Croce) una tauola d' altare, nellaquale sono alcunj errorj, contrasegnatj per Andreino dellj Impicchatj. Et anchora nella chiesa di dettj fratj dipinse la predella dell' altare della Nuntiata di mano di Donato, laquale a sua 'stanza fece.

È di sua mano in San Lorenzo nella cappella delli operaj una tavola d' altare et nella detta chiesa nella cappella della Stufa una tauola d' altare non finita a canto alla cappella maggiore.

Dipinse anchora una tauola nel palazzo de Medicj, laquale, quando essj di Firenze furno scacciati, fu cauata et messa nel pa-

lazzo de Signorj, doue al presente si troua. Et nel palazo detto (sul) la schala è di sua mano una Nunziata.

È anchora di fua mano nella chiesa delle suore delle Murate la tauola dell' altare maggiore et in detta chiesa la tauola di San Bernardo, quando ha legato il demonio, et in detta chiesa una tauoletta similmente di San Bernardo.

È di sua mano anchora nella chiesa delle suore d' Annalena ouero di Baldaccio una tauoletta, doue è dipinto un presepio.

E al Carmino dipinse io sulla piaza sopra la porta del chiostro la Nuntiata.

In Prato dipinse nella pieue la cappella maggiore.

In Padoua dipinse anchora assaj et feceuj di belle opere.

Nach Frey, Il Codice Magliabechiano. Berlin 1892, p. 96—97.

VERZEICHNISSE

Verzeichnis der dokumentarisch gesicherten wichtigeren Daten über Leben und Werke des Fra Filippo Lippi.

Zwischen 1406 und 1409 wird Fra Filippo in Florenz geboren.

Am 18. Juni 1421 legt er Profeß ab.

1430 wird er zum ersten Male als Maler in den Klosterbüchern erwähnt.

1434 wird er als Maler im Santo in Padua erwähnt.

Am 8. März 1437 wird ihm das Altargemälde für die Barbadorikapelle in Santo Spirito übertragen.

Am 1. April 1438 hat er das Bild in Arbeit.

Am 28. Juli 1441 ist das Altarbild in Sant' Ambrogio begonnen.

Am 23. Februar 1442 wird er durch eine Bulle Eugens IV. zum Rektor und lebenslänglichen Kommendator der Parochie von San Quirico a Legnaja ernannt.

Am 16. Mai 1447 Bezahlung des heiligen Bernhard für den Signorienpalast.

Am 9. Juni 1447 Bezahlung des Altarbildes in Sant' Ambrogio.

*Am 20. Februar 1450 wird er Kapellan des Klosters San Niccolò de' Fieri von Florenz.

Am 16. Februar 1451 beauftragt ihn Antonio di Branca mit einem Gemälde für seine Kapelle in San Domenico in Perugia.

Im September 1451 ist er in einen Prozeß wegen der Bezahlung dieses Gemäldes verwickelt.

Im Mai 1452 malt er bereits an den Pratofresken.

*Bis 2. Juli 1452 ist er Kapellan des Klosters San Niccolò de' Fieri in Florenz.

Schon vor dem 8. August 1452 hat ihm der Florentiner Bar-

* Der Stern bedeutet, daß die Angabe auf Milanesi zurückgeht, der hier keine Quelle angibt.

tolommeo Bartolini den Auftrag für ein Tondo mit Geschichten der Jungfrau Maria erteilt.

1453 malt er für das Ceppo in Prato ein Altarbild.

Am 13. Juli 1453 (?) Prozeß mit Lorenzo de' Manetti (s. d. Anmerkung unter Dokument XVI).

Am 1. Februar 1454 hat er bei Neri di Bicci eine Partie Blattgold versetzt.

Am 2. Dezember 1454 wird er zu einem der drei Gutachter für die Fresken Bonfiglis in Perugia gewählt.

*Am 4. Mai 1454 kauft er von dem Vorstand des sacro Cingolo in Prato ein Haus.

*Am 19. Mai 1455 wird Fra Filippo seines Amtes als Rektor in San Quirico a Legnaja entsetzt.

*Anfang 1456 ist er Kapellan des Nonnenklosters von Santa Margherita in Prato.

Am 20. Juli 1457 ist das Altarbild für den König Alfons von Neapel in Arbeit.

Am 27. Mai 1458 ist dasselbe abgeliefert.

Am 31. August 1457 ist er ein paar Tage zuvor gepfändet worden.

Am 10. Oktober 1459 Klage gegen Donna Lucia wegen schuldiger Miete.

1459 wird Fra Filippo als „Maler" des Altarbildes von S. Trinità in Pistoja erwähnt.

Am 11. Februar 1460 erhält er den Auftrag, vier Lünetten für das Grabmal Gemigniano Inghiramis im Kloster von San Francesco in Prato zu malen.

Am 8. Mai 1461 geheime Anklage gegen ihn.

Am 14. September 1461 reist er als Gutachter der Fresken Bonfiglis nach Perugia.

Am 6. April 1464 sind die Fresken in Prato noch nicht fertig.

*1465 wird Lippi eine Tochter Alessandra geboren.

1467 Altarbild für das Kloster de' Servi in Prato.

Im März 1468 ist das Bild bereits vollendet.

Am 9. Oktober 1469 stirbt er in Spoleto.

Verzeichnis der unauffindbaren Werke Lippis, die in der älteren Literatur erwähnt sind.

Florenz.

Sant' Apostolo. Eine Madonna mit Figuren umgeben. V. M. II, S. 618.

Santa Croce. Das Altarstück in der Capella de' Pazzi. Richa I, S. 109.

San Lorenzo. Ein Altarbild in der Capella della Stufa. V. M. II, S. 618.

Santa Maria de' Candeli. Eine Verkündigung. Richa II, S. 294.

Santa Maria del Carmine. Johannes der Täufer und Geschichten aus seinem Leben. Ein heiliger Marzial an einem Pfeiler nahe der Orgel. V. M. II, S. 613.

Im Kreuzgang des dortigen Klosters. Ein Papst, der den Karmelitern die Ordensregeln bestätigt. V. M. II, S. 613.

Santa Maria Nuova. Zwei Bilder. Albertini, Memoriale.

Santa Maria Primenara. Eine Verkündigung (vielleicht die Verkündigung der Münchner Pinakothek). V. M. II, S. 617.

Santa Trinità. Ein Altarbild. Albertini.

Kloster delle Murate. Eine Verkündigung für den Hauptaltar. Geschichten des heiligen Benedikt und des heiligen Bernhard für einen andern Altar des gleichen Klosters. V. M. II, S. 617.

Magistrato degli Otto. Eine Madonna mit dem Kinde auf dem Arme, ein halbkreisförmiges Temperabild. V. M. II, S. 625.

Palazzo della Signoria. Eine Verkündigung. V. M. II, S. 614.

Für Polidoro Bracciolini ein Geburtsbild Mariä. V. M. II, S. 625.

Für Ludovico Capponi eine Madonna. V. M. II, S. 625.

In der Sammlung des Herzogs Cosimo de' Medici ein büßender Hieronymus. V. M. II, S. 626.

Im Besitze Lorenzo de' Medicis ein heiliger Hieronymus und ein heiliger Franziskus von der Hand Pesellos (Pesellinos)

und Fra Filippos. Müntz, a. a. O. S. 64, vielleicht mit dem vorherigen Bilde identisch.

Für Bernardo Vecchietti einen heiligen Augustin, der in sein Studium versunken ist. V. M. II, S. 625. Jetzt mit dem Bilde des Botticelli in den Uffizien identifiziert.

Neapel.

Für die Kapelle des Kastells für Alfons als Herzog von Kalabrien ein Temperabild. V. M. II, S. 615. (Vielleicht identisch mit dem Altarbilde für König Alfons. Vergl. S. 154 ff.)

Padua.

Sant' Antonio. Ein Fresko der Krönung Mariä. Anonimo Morelliano. Frimmel, a. a. O. S. 4.

In der Capella del Podestà einige Gemälde. Anonimo Morelliano. Frimmel, a. a. O. S. 4. Vergl. auch V. M. II, S. 619 u. Gonzati, La Basilica di Sant' Antonio vol. I, S. XXI d. Dokumente.

Perugia.

San Domenico vecchio. Eine Madonna mit den vier Heiligen: Petrus, Paulus, Ludwig und dem Abte Sant' Antonio. V. M. II, S. 626.

Prato.

San Domenico. Ein Tafelbild. V. M. II, S. 621.

Rimini. (?)

Ein heiliger Hieronymus für Signore Gismondo im Auftrage des Agniolo dalla Istufa. V. M. II, S. 84. n. 2.

Rom.

Kleine Bilder als Geschenk Cosimos an Papst Eugen IV. V. M. II, S. 616.

Geschichten mit kleinen Figuren, die an den Kardinal Barbo in Rom geschickt wurden. V. M. II, S. 617.

Verzeichnis der Werke Lippis nach Aufbewahrungsorten.

Der * bezeichnet eine Werkstattarbeit. Ber. heißt, daß Berenson es in seinen Florentiner Malern als echt, „F" daselbst als Frühwerk annimmt. Sup. bedeutet Supino „Fra Filippo Lippi". Lerm. Berlin, München oder Rom bedeutet, daß Morelli (Lermolieff) es in seinen kunstkritischen Studien der betreffenden Galerien als echt erwähnt hat. Wegen der übrigen Abkürzungen s. S. 206.

Deutschland.

Berlin, KaiserFriedrich-Museum.

Nr. 69. Anbetung des Kindes. Madonna: kobaltblauer Mantel, zinnoberrotes Kleid; Johannes: karminrosa Kleid; Gott-Vaters Gewandung: gesättigtes Violett, Ultramarinblau und bläulicher Zinnober. Olivbräunliche Waldung. — Tempera, Holz. — h. 1, 27; br. 1, 16. — Sammlung Solly 1821. — Ber; Brockhaus, a. a. O. S. 53 ff; C. C. 70 III, S. 55; C. C. 92 V, S. 145; 146. Lerm. S. 15 und 16; Meyer und Bode, a. a. O. Nr. XXXII, S. 14; Ulmann, a. a. O. S. 15 und 16; Sup., S. 41. V. M. II, S. 615.

Nr. 58. Madonna. Madonna: kobaltblauer Mantel; Kleid: bläulicher Zinnober; Nischenarchitektur: kaltes Grau mit Oliv und Pinkmadder. Hemd des Kindes: weiß. — Holz, Tempera. — h. 0,76, br. 0,48. — Kleine Restaurationen. — Sammlung Solly 1821. — Ber; C. C. 70 III, S. 82; C. C. 92 V, S. 235; Lerm., Berlin, S. 15; Meyer und Bode, a. a. O. S. 15; Sup. 76.

*Nr. 95. Maria als Mutter des Erbarmens. Goldgrund. Maria: karminrotes Kleid; Mantel: tief grünliches Ultramarin. — Holz, Tempera. — h. 1,00, br. 2,28. — Sammlung Solly 1821. — Ber; Lerm. Berlin S. 15; Brockhaus, a. a. O., S. 107 ff; C. C. 70 III, S. 82; C. C. 92 V, S. 235; Meyer und Bode, a. a. O. S. 15; Schaeffer, a. a. O. S. 78; Sup. S. 87.

Nr. 95. B. Predellenbild. Äußerste Frau links: mattviolettes Kleid, rosakarmin Mantel; Rückenfigur: olivgrüner Mantel; die über das Bett Gebeugte: karminrosa Mantel mit zitrongelbem Auf-

schlag; die rechts Sitzende: grünlich ultramarin Mantel; die in der Tür Stehende: hellgelblichroter Zinnober. Architektur: grün, Boden: oliv mit schwarz. — Holz, Tempera. — h. 0,28, br. 0,52, 6. — Kleine Restaurationen besonders am Kopf des kleinen Heiligen; Die Platte ist oberhalb etwas abgeschnitten. — Sammlung Viscount Powerscourt. Erworben 1905 aus dem englischen Kunsthandel. — C. C. 70 III, S. 84; C. C. 92 V, S. 240; Mendelsohn, Rep. f. Kunstw. XXX., S. 485; Schottmüller, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1907, Heft 1.

Königl. Kupferstichkabinett.

Zeichnung zu der knieenden Frau zu äußerst rechts auf dem Predellenbild des Kais.-Friedr.-Mus. — Silberstift und weiße Tusche auf grauem Papier. — Sammlung von Beckerath. — Von Beckerath, XXVIII Rep. f. Kunstw.; Schottmüller, a. a. O.

Hamburg. Kunsthalle.

Zeichnung mit einem Wunder des heil. Stephanus. Stephanus heilt einen Besessenen. Zeichnung des gleichen Gegenstandes für die Pratofresken auf rötlichem Papier mit brauner und weißer Tusche. — Sehr verblaßt. — Von Beckerath XXVIII Rep. f. Kunstw.; Ber. Drawings, daselbst auch Abbild., T. 34; Weisbach, Pesellino, S. 115 nimmt Piero di Lorenzo pratese als Zeichner an.

Kassel. Königl. Gemäldegalerie.

*Nr. 478. Der heilige Franziskus Nonnen die Ordensregel überreichend. Holz, Tempera. — h. 1,34, br. 1,34. — Sammlung Solly. 1821 in das Berliner Museum gekommen; 1884 aus dem Vorrat der königl. Mus. leihweise abgegeben. — Bei C. C. 92 V., S. 236 als mediocre lavoro di un imitatore di Botticelli e di Filippino Lippi bezeichnet. Von Eisenmann als eigenhändig angenommen. (Persönliche Mitteilung.) Ebenso Venturi, Arte 1902, S. 175. Von Waagen in dem Verzeichnis der Generalverwaltung von 1886 als gutes Werkstattbild bezeichnet.

München. Alte Pinakothek.

Nr. 1005. Die Verkündigung. Mantel der Madonna: kobaltblau mit blaugrünem Aufschlag; Kleid: verblaßtes Rosa; Engel: blaugraues Untergewand, karminrötliches Übergewand. Kaltgraue Architektur mit grünem Ornament. — Holz, Tempera. — h. 2,02, br. 1,80. — Aus königl. Privatbesitz 1850 in Staatsbesitz gelangt. — Daß es wirklich aus Santa Maria Primerana stammt, wie der Katalog angibt, ist lediglich Vermutung. — Die Farben haben etwas gelitten. Kleine Restaurationen. — Ber. „F". C. C. 70 III, S. 82; C. C. 92 V, S. 234; Lerm. München, S. 124; Sup., S. 47ff; V. M. II, S. 617.

Nr. 1006. Madonna. Maria in grünlich ultramarinblauem Mantel mit karminrotem Untergewand. Christus in weißem Hemde. Bräunlichgrüne Landschaft. — Holz, Tempera. — h. 0,75, br. 0,53. — 1808 vom Abbate Rivanni in Florenz erworben. — Ber., C. C. 70 III, S. 82. C. C. 92 V, S. 235. Lerm. München, Sup., S. 95.

England.

Corshamcourt. Lord Methuen.

*Nr. 197. Verkündigung. — Holz, Tempera. — Die Maße konnten wegen Abwesenheit des Besitzers nicht genommen werden. Da es sich unter Glas befindet, konnte ich die vielleicht darauf befindlichen Restaurationen nicht wahrnehmen. — Aus Rev. T. Sanfords Sammlung. — Ausgestellt in der 35. Winterausstellung der königl. Akad. i. London. — C. C. 92 V, S. 241; Knapp. XXVII Rep. f. Kunstw.; Tolomei, Guida di Pistoja 1821, S. 59; V. M II, S. 625.

London. National Gallery.

Nr. 666. Verkündigung. Madonna: kobaltblauer Mantel, hellkarminfarbnes Kleid; Engel: grauweißliches Kleid, hellkarminfarbner Mantel mit zinnoberrotem Futter. Architektur: warmes Grau mit violetten Halbschatten und schwarzen Tiefen. Zimmerboden: lichter Ocker mit Gold. Garten: tiefoliv Grün. — Holz,

Tempera. — Lünettenform. — h. 2 Fuß 2 Zoll, br. 4 Fuß $11^1/_2$ Zoll. — Stammt aus Palazzo Riccardi. — Erworben 1846 durch die Gebr. Metzger. — Ber. „F". C. C. 70 III, S. 56; C. C. 92 V, S. 147; Lerm. München, S. 124; Sup. S. 43 ff; V. M. II, S. 616 n. 2.

Nr. 667. Johannes der Täufer mit sechs Heiligen. Gegenstück zu Nr. 666. — Johannes in violettem Mantel, Cosmas und Damian in dunkel und hell Karmin, Laurentius und Petrus Martyr in graublauen Kutten; Antonius in violetter, Franziskus in grünlich grauer Kutte. — Farbe hat gelitten. Es ist, soweit das Glas die Betrachtung zuläßt, auch etwas übermalt. — Form, Maße, Lit. wie Nr. 666. — Erworben 1861 von Alex. Barker.

Nr. 248. Maria erscheint dem heiligen Bernhard. Marias Mantel: blau; Kleid: rot. Vorderer Engel in gelbem Gewande. — Holz, Tempera. — Sechseckig, die oberen Ecken abgeschnitten. — h. 3 Fuß 2 Zoll, br. 3 Fuß $5^1/_2$ Zoll. — Sammlung Bammeville 1854. — Die Farben sind fast zerstört. — Ber. C. C. 70 III, S. 60; 92 V, S. 158 ff; Lerm. München, S. 124; Sup., S. 70; V. M. II, S. 617.

Richmond. Sir Francis Cook.

Nr. 17. Anbetung der Könige. Tiefblauer Himmel, grünliche Felsen; Hüttendach: helles Gelb (lichter Ocker mit Weiß); rechte Häusergruppe in hellen rötlichen Ockertönen. Madonna: hell kobaltblauer Mantel mit grünlichem Futter und hellkarmin Kleid. Alter König: hellviolettes, zweiter König: zinnoberrotes Gewand, dritter König: hellkobalt Mantel; Untergewand in hellgelbem Kadmium mit rötlichen Schatten; Joseph: gelber Mantel mit blauem Untergewand. — Holz, Tempera. — Tondo: 4 Fuß 6 Zoll. — Sammlung Barker. — Ber. „F"; C. C. 70 III, S. 83 schwanken zwischen Fra Filippo, Pesellino und Benozzo Gozzoli. Ausführlich beschrieben bei Hamilton, die Anbetung der Könige, S. 40 ff. Lerm. Rom., S. 101; Weisbach, a. a. O. S. 27.

Nr. 32. Zwei Seitenflügel eines Altarbildes mit zwei Heiligen. Mauer: rötlicher gebrannter Ocker, Luft: tiefblau. Der heilige Antonius (?) in einem gelblichen, steinockerfarbenen Ge-

wand; Mantel: tiefviolett. Michaels Rüstung: grünlich-grau, sein Mantel: tiefviolettes Karmin; Schärpe: kobaltblau. — Holz, Tempera. — h. 2 Fuß 9 Zoll, br. (jede Tafel) 1 Fuß. — Beide Tafeln sitzen jetzt in einem gemeinsamen Rahmen. — Das Gold der Ornamente teilweise verschwunden, nur an kleinen Stellen restauriert, etwas nachgedunkelt. Nach Aussage des Besitzers sind die Tafeln abgesägt. Da derselbe bei meinem Besuche abwesend war, konnte ich selbst keine Untersuchung vornehmen. — 1871 in Madrid von der Komtesse Pacheco erworben, deren Gemahl spanischer Gesandter in Rom war. — Ber; Abb., Les Arts 1905. Über die zu dem ganzen Altarbilde gehörige Literatur vergl. die bezüglich der Skizze desselben in der Bibl. naz. in Florenz erwähnte (s. u. S. 257).

Frankreich.

Paris. Louvre.

Nr. 1343. Madonna mit Engeln und Heiligen. Madonna: kobaltblauer Mantel mit gelbem Futter (etwa aus Kadmium und lichtem Ocker gemischt). Gewand, das unter dem Mantel vorkommt: bläuliches Karminrot, während der obere Teil der Taille tiefes Zinnober zeigt. S. Augustin: in olivgrünem, S. Fredianus: in leuchtendem Karmingewand. Engel rechts vorn: weißes Gewand und dunklerer Karminmantel; der Engel daneben: weiß, der dritte: in demselben Gelb wie das Mantelfutter der Madonna. Die Farbe des linken vorderen Engels hat sehr gelitten. — Holz, Tempera. — h. 2,17, br. 2,44. — Musée Napoléon. — Die Farben sind sehr verblaßt und grau geworden. — Ber.; Bocchi e Cinelli, S. 143; C. C. 70 III, S. 58; C. C. 92 V, S. 150; Lerm. München, S. 124; Magliabechiano, S. 96; Richa IX, S. 33; Sup., S. 55ff; V. M. II, S. 648 Anm.

Italien.

Florenz. Academia delle belle arti.

Nr. 79. Anbetung des Kindes. Maria: in weißlich blauem Mantel mit gelbem, ockerfarbenem Futter und rosigem Karmin-

gewand. Christus: in weißem Hemdchen. Johannes: in bräunlichem Fell und grauviolettem Mantel. Der Mönch vorn: in grauer Kutte. In der Landschaft weißlich graugrüne und rötlich braune Farben für das Felsgestein. — Holz, Tempera. — h. 1, br. 1. — Aus Camaldoli. — Ber.; C. C. 70 III, S. 54; C. C. 92 V, S. 141; Sup., S. 56; V. M. II, S. 616.

Nr. 82. Geburt Christi. Maria: in kobaltblauem Mantel mit gelblichem Karminkleid, Joseph mit dunkel kadmiumgelbem Mantel und kobaltblauem Gewande mit kadmiumgelbem Aufschlag. Die fliegenden Engel in Kadmiumgelb, Karmin, Graublau, Zinnober und Oliv gekleidet. Der heilige Hieronymus: in Blaugrau. Gemäuer: kühlgrau. Felsen: graugrün und rötlich. Luft: tiefblau. — Holz, Tempera. — h. 1,37, br. 1,34. — Aus dem Nonnenkloster di Santa Annalena (San Vincenzio). — Albertini; Ber; C. C. 70 III, S. 55; C. C. 92 V, S. 144; Richa X, S. 145; Sup., S. 38; V. M. II, S. 619.

Nr. 55. Madonna aus Santa Croce. Architektur: kaltgrau mit smaragdgrünen Verzierungen. Cosmas und Damian: beide mit hellkarmin rosigen Mänteln mit gelbem Aufschlag, Damian in violettem, Cosmas in kobaltblauem Gewande. Madonna: in kobaltblauem Mantel mit gelbem Aufschlag und hellkarmin Kleid. Mönche: in graugrünlichen Kutten. — Holz, Tempera. — h. 1,96, br. 1,96. — Aus Santa Croce in Florenz. — Die Farben haben sehr gelitten. — Albertini; Ber.; Bocchi, S. 340; C. C. 70 III, S. 80; C. C. 92 V, S. 223; Magliabechiano; Richa I, S. 104; Sup., S. 72; erst V. M. III, S. 38; Weisbach, a. a. O. S. 37.

Nr. 62. Die Krönung Mariä aus Sant' Ambrogio. Gott-Vater: kobalt Mantel, karmin Gewand, Maria: weißlich mattblauer Mantel. Vordere knieende Heiligengruppe von links nach rechts: Hiob: blau, S. Martin: grün. Santa Clara: zinnoberroter Mantel mit dunkelgrünem Gewand; Eustachius: blaues Gewand mit gelbem Mantel; weibliche Heilige in Rückansicht: blaugrün; weibliche Heilige sich niederbückend: grün; Theopista: mattblaues Kleid, Mantel ganz verblaßt. Heiliger Ambrosius und Johannes der

Täufer: beide in hellkarminrosa Mäntel gekleidet. Holz, Tempera. — h. 2,br. 2,85. — Ist sehr verblaßt und grau geworden und hat manche Reparatur erfahren. — Aus Sant' Ambrogio 1813 durch den Kunsthändler Angelo Volpini an die Florentiner Akademie verkauft. — Ber.; Urausgabe des Bocchi, S. 172; Bocchi e Cinelli, S. 351; Borghini, Riposo, Milano 1807 II, S. 108; C. C. 70 III, S. 60; C. C. 92 V, S. 155; Richa II, S. 243; Sup., S. 65; V. M. II, S. 615.

Nr. 86. Die Predelle zur Madonna aus Santo Spirito. Verkündigung. Madonna: blauer Mantel, karminrotes Gewand. Engel: blaues Gewand, karminroter Mantel. Gewand des Johannes karminrot. Petrus in gelb. Die übrigen Apostel in karmin, weiß und blau. Das Architektonische grau und rötlich. — Wunder des heiligen Fredianus. Erzbischof: weißes Gewand, karminroter Mantel; die beiden Schleppenträger in weiß. Die anderen Zuschauer in gelben, weißen, schwarzen auch karminrosa Gewändern. Olivgrüner Boden. — Wunder des heiligen Augustin. Augustinus in dunkel olivgrüner Kutte; Mönch: schwarzes Gewand. Pult: gelber Ocker. Boden: warm rötlich. — Holz, Tempera. — h. 0,40, br. 2,355. — Die Farben haben sich ganz verändert und sind teilweis abgeplatzt. — C. C. 70 III, S. 59; C. C. 92 V, S. 152; Sup., S. 52.

*Die Verkündigung. Engel: graublaues Kleid, hellrosiger Karminmantel; Madonna: hellkarmin Kleid, kobaltblauer Mantel. Johannes: bräunlichgraues Fell, hellkarmin Mantel; Antonius: schwarzes Gewand, braune Kutte. Hintergrund: tiefblau. — Holz, Tempera. — Zwei Tafeln in der Mitte durch Holzleisten geteilt. — h. 1,50, br. 0,24 (jede Tafel). — Nur unbedeutende Restaurationen. — Eigenhändig vielleicht der Antonius. — Ber.; C. C. 70 III, S. 80; C. C. 92 V, S. 224; Sup., S. 53.

Archivio dello Stato.

Skizze zum Rahmen für das Altarbild für König Alfons von Neapel. Federskizze in dem eigenhändigen Brief Lippis. (Dokument XIX.) Ber. Drawings. Taf. 33; C. C. 70 III, S. 63; C. C. 92 V, S. 163, 164; Sup., S. 89.

Palazzo Alessandri (Borgo degli Albizzi).

Das Altarbild für die Familie Alessandri. Mir nur aus Photographien bekannt. Das Mittelfeld ursprünglich viereckig, ist zum Tondo abgesägt. Die Seitenfelder mit je einem Heiligen sollen jetzt zu einer Tafel vereinigt sein. Ber. C. C. 70 III, S. 80; C. C. 92 V, S. 226, 227; Sup., S. 71; V. M. II, S. 626, 627.

Palazzo Riccardi.

Madonna aus San Salvi. Nische: grauer Marmor. Brüstung: grau und braun geäderter Marmor. Kleid der Madonna: karmin. Mantel: tiefes grünliches Ultramarinblau; Kopftuch: oben weiß, unten links etwas gelb und rosa getönt. — Holz, Tempera. — h. 1,15, br. 0,71. — Aus San Salvi. — Etwas nachgedunkelt, am linken Bein des Kindes die Farbe abgesprungen. Rückseite: Kreidegrund, mit überlebensgroßer Zeichnung eines bärtigen Mannes. — Poggi, Rassegna d' Arte 1908, marzo.

Pitti.

Nr. 343. Madonna. Madonna: grünlicher ultramarin Mantel, karmin Kleid; Rückenfigur der von rechts hinzueilenden Frau: heller, gelblicher Zinnober, im gleichen Ton die Bettdecke und das Gewand des Joachim; die von rechts herzukommende Dienerin in graugrünlichem Weiß. Die Frau am Bette links im Profil: in grünlichem Untergewande und violettem Mantel. Die von links in der Tür hinzueilende Dienerin in blaugrünem Mantel. Bettgardine: Zinnober. Architektur: kühles Grau. Stubendecke: schwarz mit gelbem Ornament. — Holz, Tempera. — Tondo 1,36. — Ber; C. C. 70 III, S. 66; C. C. 92 V, S. 182, 183 u. 189 n. 2; Guasti, S. 43 n. 4; Poggi, a. a. O; Sup., S. 84

San Lorenzo.

Verkündigung. Madonna: kobaltblaues Kleid, olivgrüner Mantel; knieender Engel: karmin Mantel, weißes Kleid, zinnober-

rotes Käppchen, weißgraue Flügel; vorderer stehender Engel: zinnoberroter Mantel, weißes Gewand, dunkle Flügel; hinterer stehender Engel: Gewandfarbe nicht zu erkennen, Flügel und Schapel: Zinnober. Boden: rötlicher Ocker. Architektur: gelblichgrau; teilweis rosa Gebäude im Hintergrund. — Holz, Tempera. — h. 1,75; br. 1,83. — Das Bild hat sehr die Farbe eingebüßt und ist nicht nur an den geplatzten Stellen restauriert, sondern auch teilweis übermalt. Die dunkle Aufstellung macht eine genaue Analyse unmöglich. Die Gewandung der Madonna und des knieenden Engels läßt noch am deutlichsten die eigentliche Künstlerhand erkennen. Im Boden ist ein Stück eingeflickt. Albertini; Ber.; C. C. 70 III, S. 81; C. C. 92 V. S. 221, 225; Lerm. München, S. 124; Magliabechiano; Richa V, S. 32, 33; Sup., S. 49, 50; V. M. II. S. 618.

Die Predelle unter der Verkündigung.

Der heilige Nikolaus rettet zwei Jünglinge vor dem Henker. Die erste Figur links im Profil: karmin Mantel, gelbes Gewand mit blauen Ärmeln; der Delinquent: weiß. Der Befehlshaber in hellzinnoberfarbenem Mantel und Karmingewand; der Knieende: violett; Nikolaus: weiß; Henker: hell Zinnober. — Das Wunder mit den drei Geldbörsen. Nikolaus: karmin Mantel, blaues Kleid; erste Tochter links: karmin Kleid, weißes Untergewand; zweite Tochter: olivgrünes Kleid, grünlichblaues Obergewand. Vater: weißes Übergewand; Farbe des Untergewandes nicht erkennbar; dritte Tochter: hellkobalt Grund. An der Hand ein Stück Stoff in gelblich leuchtendem Zinnober. — Der heilige Nikolaus erweckt die drei Jünglinge zum Leben. Figur zu äußerst links: zinnoberroter Mantel; Frauenfigur daneben: kobaltblaues Gewand mit zinnober Ärmeln. Nikolaus: weißes Gewand mit blauen und rötlichen Karminschatten. Der Wirt rechts in weißer Gewandung mit karmin Mantel. — Holz, Tempera. — h. 1,72; br. 1,93. — Ist so nachgedunkelt, daß selbst die Formen oft kaum erkennbar und vielfach kleine Sprünge vorhanden sind. Von der linken Predelle fehlt rechts ein Stück; dasselbe ist roh hineinrestauriert. — C. C. 70 III, S. 81; C. C. 92 V, S. 222; Sup., S. 52.

Uffizien.

Nr. 1307. Madonna. Madonna: tief grünlichblauer Mantel, Ärmel: hell Karmin. Engel: weißes Überröckchen mit violetten Schatten, olivengrünes Unterkleid, gelbbraune Flügel. Fenstereinfassung: violettgrau. Landschaft: hellbräunliches Grün. Auf dem Kreidegrund der Rückseite ist eine nackte weibliche Figur bis zum Gürtel leicht skizziert, halb verlöscht. — Holz, Tempera. — h. 0,93, br. 0,625. — Ein Zettel auf der Rückseite mit den Worten: Imperiale 13 Maggio 1796. — Ber.; C. C. 70 III, S. 80; C. C. 92 V, S. 182, 183; Sup., S. 94; Ulmann S. 15.

Pistoja. Cav. Gelli.

*Vier Predellenstücke des Altarbildes für S. Trinità in Pistoja. — Holz, Tempera. — h. 0,30; br. 0,41 (jede Tafel). — Weisbach, a. a. O. S. 61 ff. u. Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1908, S. 3 u. 4; Bacci, Rivista d' Arte 1904, S. 160.

Prato. Galleria communale

* Nr. 21. Geburt Christi. Die Farbenbeschreibung erübrigt sich durch die schlechte Erhaltung. — Holz, Tempera. — h. 170; br. 1,48. — Aus dem Refektorium von San Domenico in Prato. — C. C. 70 III, S. 70; C. C. 92 V, S. 179; Sup., S. 97; Ulmann, a. a. O. S. 18; V. M. II, S. 261 n. 3.

*Nr. 22. Madonna mit Heiligen und Stiftern. Goldgrund. Die Madonna trägt ein weißes Gewand. Soll aus dem Ceppo stammen. — Holz, Tempera. — h. 1,97; br. 1,35. — Sehr schlecht erhalten. — Baldanzi, a. a. O. S. 45 u. 46; C. C. 70 III, S. 70; C. C. 92 V, S. 170; Sup., S. 86; V. M. II, S. 622.

*Nr. 23. Mariä Himmelfahrt. Die Madonna trägt ein weißes Gewand. — Holz, Tempera. — h. 1,99; br. 1,96. — Vom Katalog vermutungsweise als aus dem Ceppo stammend bezeichnet. — Schlecht erhalten. — C. C. 72 III, S. 69; C. C. 92 V, S. 177; V. M. II, S. 62; Sup., S. 91; Ulmann, a. a. O. S. 17 u. 18.

Santo Spirito.

*Darbringung im Tempel. — Holz, Tempera. — Gänzlich modern übermalt. — C. C. 92 V, S. 180; Sup., S. 98; Ulmann, a. a. O. S. 18.

Dom. (Pieve.)

Tod des heiligen Hieronymus. Der alte Inghirami: in karminrotem Prälatengewand; der Krüppel vorn: in gelbem Ocker; der vorderste knieende Mönch: in schwärzlichgrauem Gewand; die hinteren: in gelblichbraunen Gewändern wie Hieronymus selbst. Die Felsen: gelblichbraun mit grünlichen Tönen. Das Bahrtuch: gold mit rotem Muster. Das Kissen des Toten: karmin. Die Felsen: englisch Rot. Die Flügel der Engel: reines Zinnober; Gewandung: blau und karmin. — Holz, Tempera. — h. 2,68; br. 165. — Baldanzi, a. a. O. S. 42 ff; Ber.; C. C. 70 III, S. 66; C. C 92 V, S. 172; Sup., S. 61 ff.; V. M. II, S. 622.

Fresken. — Die vier Evangelisten. Kobaltblauer Grund. Ultramarinblau, karminrot und weiß in den Gewändern. — Geschichte Johannes des Täufers und des heiligen Stephanus. Von den Farben nur noch Spuren. Tanz der Salome. Salome: blaue Ärmel, helles, grünlichgraues Kleid. Speerträger: tiefgelbes Gewand, blauer Kragen, zinnoberrote Mütze. Herodias: rotes und graues Kleid; die Mädchen zu äußerst links: hellgelb. Fliesen: grün und rot. Abschied des kleinen Johannes: Zacharias roter Mantel, blaues Kleid; Elisabeth: tiefrot; Johannes: oliv. — Baldanzi, a. a. O. S. 11 ff.; Ber.; C. C. 70 III, S. 71 ff.; C. C. 92 V, S. 210 ff; Sup., S. 98 ff.; Ulmann, a. a. O. S. 5 ff. V. M. II, S. 622 ff.

Palazzo Doria.

*Verkündigung. Maria: kobalt Mantel, karmin Untergewand; Engel: rosa Übergewand, hellviolettes Unterkleid; rote Flügel mit Gold; Bettdecke: hell Zinnober. Marmor: olivgrün mit etwas Gelb. Blaue Schatten an der Wand, gelbe, warme Lichter. Schwarz

in der Tür und den Leisten, rote Gardine. — Holz, Tempera. — h. 1,18; br. 1,75. — Sammlung des Kardinal Fenice. — Ber.; C. C. 92 V, S. 229ff; Lerm., Rom, S. 332.

Palazzo Zuccharo. Sammlung Hertz.

Verkündigung. Maria: karmin Kleid, hellkobalt Mantel; Engel: violettes Kleid, karmin Mantel, Flügel: schwarz mit Grün. Betpult: ganz heller, lichter Ocker mit weißlichgelben Einlagen. Bettgardine: weiß; Architektur: kühles Grau mit rötlichvioletten Schatten; Säulen: gelblicher Marmor; Kissen: karmin; Buchdeckel: zinnober. — Holz, Tempera. — h. 1,56; br. 1,45. — Aus Bagno a Ripoli bei Florenz aus dem Besitz Riccardi. — Die alten, entstellenden Restaurationen waren im April 1908 entfernt, nur von kleinen, unwesentlichen Stellen war die Farbe abgesprungen. Diese Stellen sollten nach Aussage des Frl. Hertz jetzt abermals restauriert werden. — Ber.; C. C. 92 V, S. 228; Sup., S. 59.

Rom. Pinakothek des Vatikans.

Nr. 65. Krönung Mariä. Christus: kobaltblauer Mantel, zinnoberrotes Gewand. Madonna: violetter Mantel mit dunkelrotem Futter. Rechter Stifter: schwarzes, linker Stifter: zinnober Gewand. S. Gregor: karmin Pluviale. Die Mönche in weißen Kutten. Die Engel abwechselnd in oliv und kobaltblauen Gewändern, mit karmin und grünen Flügeln. Unterer Boden: hellroter Ocker; Aufsicht der Stufen: hellgrün. Die Stufen selbst mit buntfarbigem Marmor. Hintere Nische: viel Violett und Grün verwendet. — Holz, Tempera. — Besteht aus drei Teilen. — Mitteltafel: h. 1,72; br. 0,93; Seitentafeln: h. 1,67; br. 0,79 (linke Tafel), 0,82 (rechte Tafel). Aus der Kapelle des heiligen Bernhard im Kloster Monte Oliveto zu Arezzo 1785 nach Unterdrückung des Klosters an das Haus Lippi in Arezzo, von dort 1841 an Ugo Baldi in Florenz, dann an Carlo Baldeschi verkauft, von dem es Gregor XVI.

erwarb. — Das Bild ist an wenigen Teilen unberührt geblieben. Die Engelsköpfe sind auf beiden Seiten so stark übermalt, daß auch die Typen dadurch verändert sind, so auch die Köpfe des heiligen Gregor und des Mönchs links und fast alle Hände der linken Seite. Etwas schonender ist mit den Köpfen von Maria und Christus umgegangen, während auch die Hände Marias in ein neues, rosiges Inkarnat getaucht sind. Als echte Spuren des alten Bestandes sind das Gesicht des alten Gregor Marsuppini, das rosa Gewand des heiligen Gregor, das violette Gewand der Maria, das zinnoberrote Kleid Christi anzusehen. Auch Carlo Marsuppini und der stehende Mönch links sind nicht zu arg von der Zeit und den Restaurationen mitgenommen. — Ber. C. C;. 70 III, S. 59; C. C. 92 V, S. 154; Lerm., Rom; Sup., S. 59; V. M II, S. 618, 619.

Turin. Academia delle belle arti.

Nr. 103 und 104. Die vier Kirchenväter (unter dem Namen Girolamo Giovenone). Hieronymus: kaltgraue Kutte; Gregor: weißes Untergewand, rosa Pluviale; Augustin: olivgrüner Mantel; Ambrosius: rotes Pluviale, weißes Untergewand. — Holz, Tempera. — h. 1,22; br. 0,57. — In grober Weise übermalt. — Ber.; C. C. 92 V, S. 231.

Spoleto. Dom.

Fresken im Chor. Die schlechte Erhaltung erübrigt eine genaue Aufzählung der Farben. Zinnober kommt in dem jetzigen Zustand der Fresken überhaupt nicht vor. Gott-Vater trägt ein Gewand aus rötlichem Ocker, Mantel kobalt; Madonna: weißer Mantel mit Goldornament. Bei den übrigen Figuren: Violett, gelbliches Weiß, Resedagrün, Olivgrün, rosiges Karmin, bräunliche Töne, die an Terrasiena, und tiefe rötliche Töne, die an Pinkmadder erinnern. — Ber.; C. C. 70 III, S. 76; C. C. 92 V, S. 210; Sup., S. 119; Ulmann, a. a. O. S. 11 ff.; V. M. II, S. 628.

Rußland.

St. Petersburg. Sammlung der Prinzessin Eugenie von Oldenburg.

Ein Predellenstück mit dem heiligen Augustinus. Mir nur aus Photographie bekannt. Farben nach freundlicher Übermittlung von Schmidts stehen der Berliner Anbetung sehr nahe, besonders im Grau der Felsen. Knabe: graue Kutte, Haar leuchtend blond. Augustin: weiße Soutane und roter goldgestickter Mantel. — Holz (?), Tempera (?). — h. 29, br. 51,08. — Stammt aus der Privatsammlung weiland der Großfürstin Nicolajewna, Herzogin von Leuchtenberg in Villa Quarto bei Florenz. Ausgestellt 1908 auf der Ausstellung der „Staryje Gody". — Von Liphardt in dem „November-Dezemberheft der Staryje Gody. — Von Schmidt, Monatshefte für kunstwissenschaftliche Literatur, April 1909.

Verzeichnis der in diesem Buche erwähnten Kunstwerke und Künstlernamen.

Alberti 6. 207
Altar, Florenz, S. Trinità 217
Altdorfer 4
Altarwerk, Wien, Galerie Czernin 214
Altichiero 46. 49. 212
Amatrice 221
Anachoreten in der Wüste, Fresko; Pisa, Campo Santo 212
Anbetung der Könige, Fresko; Padua, San Michele 212
Anbetung der Könige, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 95 40
Anbetung des Kindes, Teil eines Altärchen eines Meisters aus den Marken; Rom, Pinakothek des Vatikan 216
Angelico, Fra, s. Fiesole.
Aretino, *Fresken*, Florenz, Santa Maria Maggiore 146
— *Stigmatisation des heil. Franz*: Arezzo, San Francesco 213
Arnoldo, *Madonna*, Kaiser Friedrich-Museum 220
Avanzo 46. 49

Bartolo, Taddeo di 88
Berri, Maler des Herzogs von .. 213
— *Heures de Chantilly* 74. 207. 212. 213
Bertram, s. Meister Bertram.
Bible moralisée, Paris, bibl. nation. ms. franç. 167 157
Bicci, Neri di 29. 234
Böcklin 21
Bonfigli, *Fresken*, Perugia, Palazzo communale 32. 33
Botticelli 21. 122. 138. 193. 194
Botticelli, *Heiliger Augustin*, Florenz, Akademie 250
— *Krönung*, Florenz, Akademie 167. 168
— *Tondo*, Kaiser Friedrich-Museum 84
— *Verkündigung*, Uffizien 111
— *Wunder des heil. Augustinus*, Florenz, Akademie 221
— Nachfolger des, *Madonna*, National Gallery Nr. 589 204
Brunelleschi 4
— *Hospital der Innocenti*, Florenz 213
— *San Lorenzo*, Florenz 213
— *Türen der Capella Pazzi*, Florenz, Santa Croce 213

Castagno 14. 16. 95. 132
— *Fresken*, Florenz, Museo di S. Apollonia 219
— *Kreuzigung*, Uffizien 202
Cennini 16
Cone (Coene) 5
Compagno di Pesellino 188
Cosimo, Piero di 194
Correggio 192. 209

David, Gerhard 4
Diamante, Fra (vgl. Lippi, Werkstatt) .. 34. 114. 128. 132. 180. 193. 204. 219. 232
— *Fresken in Spoleto* 171
Donatello 4. 9. 10. 87. 215
— *David*, Bargello 49
— *Heiliger Georg*, Bargello 7
— *Heiliger Markus*, Florenz Campanile 216

Donatello, *Johannes der Täufer*, Florenz, Campanile 216
— *Johannes der Täufer*, Venedig, Frari 216. 217
— *Madonna Orlandini*, (Werkstatt), Kaiser Friedrich-Museum 213
— *Maria Magdalena*, Florenz, Baptisterium 217
— *Reliefs*, Florenz, San Lorenzo, alte Sakristei 43
— *Reliefs*, Florenz, Hof des Palazzo Riccardi 43
— *Sängertribüne*, Florenz, Opera del duomo 86. 87
— *Sängertribüne*, Prato, Dom .. 141
— *Tabernakel des heil. Ludwig*, Florenz, Or San Michele 52. 53. 217
— *Verkündigung*, Florenz, Santa Croce 110
— Schule, *Madonna*, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 50 .. .. .. 92. 93
— Schule, *Madonna*, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 53 E 217

Endymionsarkophag, Rom, vatikanische Gärten 125
Embriachi, Baldassare degli, *Hochaltar*, Pavia, Certosa.. 212
—, Werkstatt der 207
Eyk, Gebrüder, *Genter Altar* .. 166
—, Jan van 85. 86

Fabriano 10. 16. 57. 209
— *Dreikönigsaltar*, Florenz, Akademie 8. 40. 44. 49. 50. 51. 71. 74 165. 214. 215
— *Predellen mit dem Wunder des heiligen Nikolaus*, Rom, Pinakothek des Vatikan 146. 148. 149. 220
Fiesole, Fra Angelico da 7. 8. 9. 10. 13. 261 33. 54. 56. 79. 83. 96. 114. 117. 146
— *Anbetung der Könige*, Florenz, Museo di S. Marco.. 45
— *Madonna aus San Marco*, Florenz, Akademie 131
Fiesole, *Madonna dei Linaiuoli*, Uffizien 52
— *Madonna della stella*, Florenz, Museo di San Marco.. 86
— *Krönung*, Louvre 100
— *Krönung*, Uffizien 165
— *Verkündigung*, Cortona, Gesù 7. 8. 207. 214
— *Predelle* dazu 45. 207
— *Verkündigung*, Pradomuseum 214
— *Vier Marien am Grabe*, Florenz, Museo di San Marco 209
Ferrara, Stefano di 210
Forli, Ansuino da 210
Fredi, Bartolo di Maestro, *Anbetung*, Siena Akademie, ... 212

Gaddi, Agnolo 49. 67
— *Fresken*, Prato, Dom 45. 51. 215. 216
— *Verkündigung*, Uffizien .. 51. 52. 54
— Taddeo, *Heimsuchung*, Florenz, S. Croce 215
— *Verkündigung an die Hirten*, Florenz, S. Croce 45
— Schule 46
Garbo, *Auferstehung Christi*, Florenz, Akademie.. 207
— *Verkündigung*, Neapel, Museum 162
Geburt Christi, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 1113.. .. .. 212. 214
— Louvre Nr. 1343 .. .. 203. 204
— Pisa, Museum Nr. 43.. 214
Geburt Mariä, Florenz, Santa Maria Novella 213
Gerini, *Fresken des Campo Santo*, Pisa 212
Ghiberti, *Plakettenmodell* des Kaiser Friedrich-Museums.. 86
— *Nördliche Tür* des Baptisteriums in Florenz 219
Ghirlandajo, *Fresken der Sassetti-Kapelle*, Florenz, Santa Trinità 87
— *Geschichten Johannes des Täufers*, Florenz, Santa Maria Novella 118

Giotto, *Fresken*, Padua, Arena .. 39
Giusto 210
Goes, *Portinarialtar*, Uffizien .. 194
Gozzoli, *Fresken der Kapelle Medici*, Florenz, Palazzo Riccardi 65
Griechisches Evangeliar, Berlin, Königl. Bibliothek 219
Guariento 210
— *Heilige Familie*, einst Wien, Przibram 215

Hieronymus und ein Mönch in der Einöde, Altenburg, Museum Lindenau .. .. **199 ff.**

Kandelaber, Gaeta, Kathedrale .. 217
Kreuzigung, Florenz, San Gaetano **202 ff.**
Krönungsrelief, La Ferté-Milon .. 79

Lippi, Filippino 31. 32. 34. 122. 193. 194.
— *Maria erscheint dem heiligen Bernhard*, Florenz, Badia .. 103
Lippi, Fra Filippo
Gemälde:
— *Altarbild* s. a. Madonna
— *Altarbild*, Florenz, Capella della Stufa 249
— *Altarbild*, Florenz, Santa Croce, Capella Pazzi (einst) 249
— *Altarbild für das Ceppo* 33. 233. 248
— *Altarbild für das Kloster de' Servi*, Prato s. unter „Werkstatt" *Altarbild Santo Spirito*, Prato
— *Altarbild für das Santo in Padua* s. Krönung Mariä ..
— *Altarbild für die Familie Alessandri*, Florenz, Palazzo Alessandri 74
— *Altarbild für König Alfons* 32. **154 ff.** 235. 248
— *Altarbild für Santa Trinità, Pistoja* (s. auch Pesellino) 238. 248
— *Altarflügel*, Richmond, Cook **158.** 159. 254
Lippi, Fra Filippo, *Anbetung der Könige*, Richmond, Cook .. 4. 7. 8. **39 ff.** 55. 56. 6 200. 255
— *Anbetung des Kindes*, Florenz, Akademie Nr. 79. 26. **59 ff.** 65. 79. 212. 552
— *Anbetung des Kindes*, Kaiser Friedrich-Museum 11. 27. **61 ff.** 69. 74. 140. 251
— *Augustin, heiliger*, für Bernardo Vecchietti 250
Gemälde (ohne nähere Bestimmung) für:
— Florenz, Santa Maria Nuova 249
— Neapel, für das Kastell des Schlosses 256
— Padua, für die Kapelle des Podestà 25. 210. 250
— Prato, für das Ceppo (vielleicht identisch mit dem Altarbild s. o.) 211. 234
— Prato, für San Domenico 181. 250
— Rom, Geschenk Cosimos an Papst Eugen IV. 250
— Rom, Geschichten mit kleinen Figuren an den Kardinal Barbo 250
Fresken zu Prato .. .. 10. 12. 16. **114 ff.** 154. 159. 201. 232. 240. 241. 247. 248. 261
— *Fresken zu Spoleto* 10. 33. 34. **162 ff.** 177. 181. 185. 186. 200. 263
— *Geburt Christi*, Florenz, Akademie Nr. 82 44. **63 ff.** 74. 212. 256
— *Geburt der Maria*, für Polidoro Bracciolini 249
— *Geschichten aus dem Leben des heiligen Benedict und des heiligen Bernhard*, Florenz, Kloster delle Murate (einst) 249
— *Geschichten aus dem Leben Johannes des Täufers*, Florenz, S. Maria del Carmine (einst) 9. 249
— *Geschichten aus dem Leben Johannes des Täufers*, Prato, Dom .. .. **118 ff.** 261

Lippi, Fra Filippo, *Hieronymus, büßender*, für Cosimo di Medici 27. 249
— *Hieronymus*, für Lorenzo Manetti 29
— *Hieronymus* für Signore Gismondo 234. 250
— *Hieronymus und Franziskus* im Besitz der Medici 199
— *Kirchenväter*, Turin, Akademie **108 ff.** 263
— *Krönung Mariä*, aus Sant' Ambrogio, Florenz, Akademie 10. 11. 12. 14. 16. 27. 83. 87. **95 ff.** 113. 119. 132. 165. 168. 230. 231. 247. 256
— *Krönung Mariä*, Padua, Santo (einst) 25. 209. 210. 228. 250
— *Krönung Mariä*, Vatikan, Pinakothek .. .. 12. 76. **77 ff.** 262.
— *Lünetten*, National Gallery 27. **69 ff.**
— *Lünetten* für Gemignano Inghirami 33. 238. 239. 248
— *Madonna aus Santa Croce* 10. 56. **92 ff.** 95. 107. 256.
— *Madonna aus San Salvi* s. Madonna im Palazzo Riccardi.
— *Madonna aus S. Spirito*, Louvre 9. 10. 11. 12. 17. **80 ff.** 94. 95. 107. 152. 228. 229. 247. 256
— *Madonna der Münchner Pinakothek* .. .. **142 ff.** 185.
— *Madonna der Uffizien* 15. 56. **139 ff.** 142. 143. 145. 153. 176. 180. 260
— *Madonna des Kaiser Friedrich-Museums* .. .. **107 ff.** 251
— *Madonna des Pitti* s. Tondo des Pitti.
— *Madonna, die dem heiligen Bernhard erscheint*, National Gallery .. ..10. 28. **102 ff.** 247. 254
— *Madonna für Lodovico Capponi* 249
— *Madonna für den Magistrato degli Otto* 144. 249
Lippi, Fra Filippo, *Madonna im Palazzo Riccardi*, Florenz 135. **143 ff.** 258
— *Madonna in Sant Apostolo*, Florenz (einst) 249
— *Madonna mit vier Heiligen*, Perugia, San Domenico 249
— *Marzial, heiliger* 9. 249
— *Papst, der den Karmelitern die Regel bestätigt* 9. 249
— *Predelle der Madonna aus Santo Spirito*, Florenz, Akademie .. 47. 80. **87 ff.** 152. 153. 257
— *Predelle des Kaiser Friedrich-Museums* .. .. **150 ff.** 251
— *Predelle mit dem Wunder des heiligen Augustinus*, Petersburg, Sammlung der Prinzessin von Oldenburg .. **152 ff.** 221. 264
— *Predelle unter der Verkündigung von San Lorenzo*, Florenz, San Lorenzo .. **145 ff. 258 ff.**
— *Siebenheiligenbild*, National Gallery .. 11. 69. **72 ff.** 92. 94. 254
— *Skizze* s. Zeichnung.
— *Stephanus, Bestattung des heil.*, Prato, Dom .. .. **131 ff.** 172. 261
— *Stephanus, Geburt des heil.*, Prato, Dom.. .. .. 48. **125 ff.** 261
— *Stephanus, Leben des heil.*, Prato, Dom .. .. **127 ff.** 261
— *Stephanus, Legende des heil.*, Prato, Dom.. .. .. 72. **125 ff.** 261
— *Tabernakel* s. Altarbild.
— *Tanz der Salome*, Prato, Dom 115. **121 ff.** 162. 261
— *Tod der Maria*, s. Werkstatt.
— *Tod des heiligen Hieronymus*, Prato, Dom .. .. **104 ff.** 180. 261
— *Tondo des Pitti* 47. 48. **133 ff.** 140. 258
— *Verkündigung*, Florenz, Akademie .. .. **112 ff.** 257
— *Verkündigung*, Florenz, San Lorenzo 12. 107. **110 ff.** 112. 160. 161. 169
— *Verkündigung*, Florenz, Kloster delle Murate (einst) 249

Lippi, Fra Filippo, *Verkündigung*, Florenz, Palazzo dei Signori (einst) 102. 249
— *Verkündigung*, München, alte Pinakothek **52 ff.** 69. 159. 160. 253.
— *Verkündigung*, National Gallery **69 ff.** 159. 162. 253
— *Verkündigung*, Rom, Hertz 113. **159 ff.** 262
— *Verkündigung*, Spoleto, Dom **169.** 172
— *Verkündigung des Todes an die Madonna*, Florenz, Akademie **188 ff.** 159
— *Wunder des heiligen Fredianus und des heiligen Augustinus*, s. *Predelle der Madonna aus S. Spirito.*
— *Wunder des heiligen Nikolaus* von Bari, s. *Predelle unter der Verkündigung von San Lorenzo.*
Zeichnungen:
— *Altarbild für König Alfons*, Florenz, Biblioteca nazionale 140. 146. 155. 257
— *Frau, kniende*, für die Predelle des Kaiser Friedrich-Museums; Berlin, königl. Kupferstichkabinett 17. 252
— *Frauenbrustbild*, — fast verlöscht — auf der Rückseite der Uffizienmadonna 145
— *Mann, bärtiger* (Hieronymus?) auf der Rückseite der Madonna im Palazzo Riccardi 135. 145
— *Wappen*, Rückseite der Pitti-Madonna 135
— *Wunder des heiligen Stephanus*, Hamburg, Kunsthalle 17. 128. 251
— *Wunder des heiligen Stephanus* 232
Lippi, Werkstatt, s. auch Fra Diamante.
— *Darbringung im Tempel*, Prato, S. Spirito .. 175. 241. 248. 261
Lippi, Werkstatt, *Franziskus, den Nonnen die Ordensregeln überreichend*, Kassel, königl. Gemäldegalerie 186. 252
— *Geburt Christi*, Louvre, s. u. Geburt o.
— *Geburt Christi*, Prato, Galleria communale .. .. 175. **180 ff.** 260
— *Geburt Christi*, Spoleto, Dom 170. 172. 181
— *Himmelfahrt Mariä*, Prato, Galleria communale 175. 260
— *Madonna mit Heiligen und Stiftern*, Prato, Galleria communale .. .. 175. **181 ff.** 260
— *Maria als Mutter des Erbarmens*, Kaiser Friedrich-Museum 175. **185 ff.** 251
— *Predelle der Anbetung der Darstellung im Tempel und des Kindermordes*, Prato, Galleria communale, s. u. Predellen allgemein.
— *Predellenstücke des Altarbildes* für S. Trinità, Pistoja, Cav. Gelli .. .. **187 ff.**
— *Tod der Maria*, Spoleto, Dom **169 ff.**
— *Verkündigung*, Corshamcourt 145. 159. 162. 175. **177 ff.** 253
— *Verkündigung*, Florenz, Akademie, s. Lippi.
— *Verkündigung*, Rom, Palazzo Doria .. .. **175 ff.** 261
Lorenzo, Piero di, Pratese .. 188. 204
Lorenzetti, Ambrogio, *Darstellung im Tempel*, Florenz, Akademie 215

Madonna, Ashridge, Brownlow 195 ff.
— *der ein Engel das Kind überreicht*, National Gallery Nr. 589 204
— *mit Engeln und Heiligen*, Empoli, Collegiatkirche 201
— Mailand, Trivulzi 204
Martini 51. 85
Masaccio 4. 5. 10. 40. 53. 116. 117. 132

Masaccio, *Anna Selbdritt*, Florenz, Akademie 213
— *Fresken in der Brancaccikapelle*, Florenz, S. Maria del Carmine 8. 16. 24. 49
— *Trinitàfresko*, Florenz, S. Maria Novella 52. 131
— *Schule des* 202
Masolino 9. 204
— *Madonna*, München, alte Pinakothek 86
Massys, *Verkündigung an Joachim*, Brüssel, Museum.. 73. 216
Medaillon am Foro dei Mercanti, Bologna 212
Meister Bertram, *Anbetung der Könige*, Buxtehuder Altar, Hamburg, Kunsthalle 213
Meister der Pellegrinikapelle 86
Memmi 85
Michelangelo 121. 194
— *Heilige Familie*, Uffizien 133. 134
— *Propheten der Sixtinischen Kapelle*, Rom, Vatikan 117
Miniatur, englische, des 14. Jahrhunderts, Berlin, königl. Kupferstichkabinett 213
Ms. lat. 4895, Paris, Bibl. nation. 212
Monaco 9. 17. 52. 57. 67. 208
— *Anbetung der Könige*, Uffizien 40. 47
— *Geburt Christi*, Berlin, Sammlung von Kauffmann 214
— *Begegnung von Joachim und Anna*, Florenz, S. Trinità 48. 49
— *Heimsuchung*, Hubert Parry, Highnam Court.. 213
— *Krönung Mariä*, Uffizien 46. 79. 209. 214
— *Verkündigung*, Florenz, S. Trinità 54. 55. 214

Nelli, *Fresken*, Foligno, Palazzo del governo 214
Nuzi 46

Orcagna 88
— *Tabernakel*, Florenz, Or San Michele 217

Pesellino 193
— *Griseldisbild*, Bergamo 178
— *Madonna*, Chantilly, Musée Condé 201
— *Trinitàbild*, National Gallery 187. 212. 238
— *Predelle* dazu, Pistoja cav. Gelli 175
— *Wunder des Cosmas und Damianus*, Louvre 212
Pesello 53
— *Anbetung*, Montpellier, Musée Fabre 146. 147. 220
Perugino, *Maria erscheint dem heiligen Bernhard*, München, alte Pinakothek.. 103
Pizzolo.. 210
Predelle mit *der Anbetung, Darstellung im Tempel und des Kindermordes*, Prato, Galleria communale 303. 304
— *zu dem Altarbilde* in Santa Trinità, Pistoja, cav. Gelli, s. Lippi, Werkstatt, und Pesellino
Pollajuoli 189

Quercia, *Madonnenrelief*, Bologna, Museo civico 141

Raffael 138. 194. 209
— *Befreiung Petri*, Rom, Vatikan 90
Rembrandt 121. 221
Robbia, Luca della 142. 143
— *Relief*, Boston, Quincy Shaw.. 220
— *Relief*, Florenz, Bargello Nr. 21 209
— *Relief*, Kaiser Friedrich-Museum 93

San Severino, Lorenzo di, *Fresken zu San Giovanni* in Urbino 215

Sarto 112. 192. 194
Sellaio 193. 222
Signorelli 133
Settignano, Desiderio da 78
Starnina 5. 49
Steen 49
Stigmatisation des heiligen Franz, Pistoja, S. Francesco 215

Tabiati, Giodotto de', *Relief*, Messina, Dom 212
Thür, Florenz, Palazzo vecchio .. 217
Tradate, *Schlußstein*, Mailand, Dom 217
Triptychon, Florenz, Bigallo 214

Uccello 213

Veneziano, Domenico 16. 26. 33. 83. 188. 229
Verkündigung, Castiglione d' Olona 204
— Florenz, S. Maria Novella 215
— Paris, Sammlung Dreyfuß .. 204
Verrocchio 140
Vinci 3. 21. 194
— *Verkündigung*, Uffizien . .. 204

Zeichnung des Louvre vom Ausgang des 14. Jahrhunderts .. 79
Zeno, Stefano da, *Anbetung*, Brera 40

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Fra Filippos Selbstbildnis aus der Krönung von Sant' Ambrogio. Florenz, Akademie .. Titelbild

Anbetung der Könige. Richmond, Cook .. 42

Verkündigung. München, alte Pinakothek .. 53

Anbetung des Kindes. Florenz, Akademie .. 58

Anbetung des Kindes. Kaiser Friedrich-Museum .. 62

Geburt Christi. Florenz, Akademie .. 66

Verkündigung. National Gallery .. 70

Siebenheiligenbild. National Gallery .. 72

Altarbild für die Familie Alessandri. (Bruchstück) Florenz, Palazzo Alessandri 75

Krönung Mariä. Pinakothek des Vatikan .. 78

Altarbild aus S. Spirito. Louvre .. 82

Tonmodell einer Plakette des Ghiberti. Kaiser Friedrich-Museum .. 85

Verkündigung des Todes an Maria. Florenz, Akademie .. 88

Heiliger Augustin in seiner Zelle. Florenz, Akademie .. 91

Madonna aus Santa Croce. Florenz, Akademie .. 93

Krönung Mariä aus Sant' Ambrogio. Florenz, Akademie .. 98

Tod des heiligen Hieronymus. (Ausschnitt) Prato, Dom .. 105

Madonna. Kaiser Friedrich-Museum .. 108

Vier Kirchenväter. Turin, Akademie .. 109

Verkündigung. Florenz, San Lorenzo .. 111

Vier Evangelisten. Prato, Dom .. 116

Taten Johannes des Täufers. Prato, Dom .. 120

Tanz der Salome. Prato, Dom .. 124

Luna, aus dem Wagen steigend; Stück eines Sarkophagreliefs. Vatikanische Gärten (nach Robert) .. 125

Leben des heiligen Stephanus. Prato, Dom .. 126

Stephanus heilt einen Besessenen. Hamburg, Kunsthalle .. 127

Begräbnis des heiligen Stephanus. Prato, Dom .. 130

Madonna. Pitti .. 134

Madonna. Uffizien .. 139

Madonna. Florenz, Palazzo Riccardi .. 144

Das Wunder des heiligen Nikolaus mit der Geldbörse. Florenz, San Lorenzo 147

Wiedererweckung dreier toter Jünglinge durch den heiligen Nikolaus. Florenz, San Lorenzo 148
Der heilige Nikolaus errettet zwei zum Tode Verdammte. Florenz, San Lorenzo 149
Predellenstück. Kaiser Friedrich-Museum 151
Der heilige Augustinus und der wasserschöpfende Knabe. St. Petersburg, Prinzessin Eugenie von Oldenburg 152
Brief Fra Filippos. Florenz, R. Archivio dello Stato 156
Zwei Heilige. Altarflügel. Richmond, Cook 157
Verkündigung. Rom, Hertz 160
Krönung Mariä. Spoleto, Dom 165
Verkündigung. Rom, Palazzo Doria 175
Verkündigung. Corshamcourt, Methuen 178
Maria als Mutter des Erbarmens. Kaiser Friedrich-Museum 184
Madonna. Ashridge, Brownlow 196
Begegnung Joachims und Annas an der goldnen Pforte. (Ausschnitt) Oxford, Ashmolean Museum 197

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

Kunst und Künstler 1

Leben und Mensch 19

Die Werke des Fra Filippo 37

Die mythische Zeit, vom Ende der zwanziger bis Ende der dreißiger Jahre 39

Ein künstlerisches Programm. Die Anbetung der Könige in der Sammlung Cook zu Richmond 39

Im Steigbügel der Renaissance. Die Verkündigung in der Pinakothek zu München Nr. 1005 52

Ein altes Thema in neuer Form. Die Anbetung des Kindes in der Florentiner Akademie Nr. 79 57

Die Anbetung des Kaiser Friedrich-Museums 61

Die Geburt Christi in der Florentiner Akademie Nr. 82 65

Zwei Schmuckstücke für die Medici. Eine Verkündigung im Garten und eine santa conversazione im Freien 69

Der toskanische Adel als Auftraggeber. Das Bruchstück eines Altarbildes für die Familie Alessandri 74

Die Krönung Mariä im Museum des Vatikan 77

Erdenschwere und Realismus. Vom Ausgang der dreißiger bis zum Anfang der fünfziger Jahre 80

Die Madonna im Altarbilde. Die Madonna aus S. Spirito und ihre Predellen 80

Die Madonna aus Santa Croce 92

Die Krönung als weltliches Repräsentationsstück. Die Krönung Mariä aus Sant' Ambrogio in der Florentiner Akademie 95

Legendäre Darstellungen. Die Madonna erscheint dem heiligen Bernhard, in der National Gallery 102

Der Tod des heiligen Hieronymus im Dom zu Prato 104

Undatierte Bilder dieser Periode. Die Madonna des Kaiser Friedrich-Museums 107
Die vier Kirchenväter in der Akademie zu Turin 108
Die Verkündigung in San Lorenzo 110
Die Verkündigung in der Florentiner Akademie 112

Meisterstil und Ausklang 114
Die Fresken im Dom zu Prato.. 114
Die Tafelbilder des letzten Stils 133
Die Madonnen. Das Tondo des Pitti 133
Die Madonna der Uffizien 139
Die Madonna der Münchner Pinakothek 142
Die Madonna im Palazzo Riccardi 143
Die Predellenbilder. Die Predelle unter der Verkündigung in San Lorenzo 145
Das Predellenstück im Kaiser Friedrich-Museum 150
Das Predellenstück mit dem heiligen Augustinus in der Sammlung der Prinzessin von Oldenburg in St. Petersburg 152
Die letzte Ausbildung der Anbetung. Die Bruchstücke eines Altarbildes für König Alfons 154
Die letzte Ausbildung des Verkündigungsbildes. Die Verkündigung in der Sammlung Hertz in Rom.. 159
Die Fresken im Chor zu Spoleto 162

Die Werkstattbilder der letzten Periode.. 174
Die Verkündigung des Palazzo Doria in Rom 176
Die Verkündigung bei Lord Methuen, Corshamcourt 177
Die Geburt Christi in der Gemäldegalerie zu Prato 180
Maria zwischen dem heiligen Stephanus und Johannes dem Täufer in der Galerie zu Prato 181
Mariä Himmelfahrt in der Galerie zu Prato 182
Maria als Mutter des Erbarmens im Kaiser Friedrich-Museum .. 185
Der heilige Franziskus, Nonnen die Ordensregel überreichend, in der königlichen Gemäldegalerie zu Kassel 186
Die Beschneidung in Santo Spirito zu Prato 187
Die Predellenbilder bei cav. Gelli in Pistoja 187

Die Nachrede und das Erbe. Ein Schlußwort 190

Anhang. Verzeichnis einiger dem Lippi irrtümlich zugeschriebenen Bilder 195

Anmerkungen und Erweiterungen 205
Dokumente 223
Verzeichnisse 243
Verzeichnisse der dokumentarisch gesicherten wichtigeren Daten über Leben und Werke des Fra Filippo Lippi .. 247
Verzeichnis der unauffindbaren Werke Lippis, die in der älteren Literatur erwähnt sind 249
Verzeichnis der Werke Lippis nach Aufbewahrungsorten 251
Verzeichnis der Künstlernamen und Kunstwerke 265
Verzeichnis der Abbildungen 272

Druckfehler.

S. 29 Z. 9 v. u. 51. st. 50.
S. 171 Z. 9. v. o. 220* st. 221*.
S. 208, Z. 15—13 v. u. muß lauten: größeren Ausblick unternommenen kunstgeschichtlichen Betrachtung als ein allgemeiner Besitz der damaligen Kunst finden, habe ich an den verschiedenen Stellen des Buches nachzuweisen gesucht.

Von derselben Verfasserin erschienene Schriften:

Böcklin. 1901.

Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto. 1903.

Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance. 1907.

VERLAG JULIUS BARD, BERLIN W 15

Leonardo da Vinci

Der Wendepunkt der Renaissance

von

Woldemar von Seidlitz

Weihnachtsnovität 1909

Zwei Bände in Lexikon-Oktav mit 63 Tafeln und 154 Text-Abbildungen in Strichätzung, Autotypie und Lichtdruck

In Ganzleinen M. 35.—, geheftet M. 30.—, in Halbmaroquin (Handarbeit) M. 50.—

Giorgione

von

Ludwig Justi

Zwei Bände in Lexikon-Oktav mit 70 Tafeln in Tonätzung und Lichtdruck

Broschiert M. 20.—, in Ganzleinen M. 25.—, in Halbmaroquin (Handarbeit) M. 40.—

Ausführliche Prospekte kostenlos

VERLAG JULIUS BARD, BERLIN W 15

Königlich Preussische Museen

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin

Beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde
mit über 1200 Abbildungen

Im Auftrag der Generalverwaltung
der Königlichen Museen bearbeitet von

Hans Poße

Mit Vorwort von

Wilhelm Bode

Erste Abteilung: Die romanischen Länder
(Byzanz, Italien, Spanien, Frankreich)
In Ganzleinen M. 23.—, geheftet M. 20.—

Zweite Abteilung: Die germanischen Länder
(Deutschland, Niederlande, England)
Erscheint im Frühjahr 1910
In Ganzleinen M. 28.—, geheftet M. 25.—

Spezialprospekte mit Reproduktionsproben
kostenfrei

Ein reich illustrierter Katalog
Aus dem Land der Kunst
über eine Reihe weiterer Kunstpublikationen steht Interessenten
kostenlos zur Verfügung

1548 4

ND
623
L7M37

Mendelsohn Henriette
Fra Filippo Lippi

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY